

Laurence Terrier Aliferis

Transferts et innovations aux portails ibériques

Quel est l'état des recherches consacrées aux portails de la Péninsule ibérique des XII^e et XIII^e siècles? Comment l'historiographie du XX^e siècle est-elle mise à contribution, quelles sont les problématiques développées par la recherche actuelle et avec quelles méthodologies? Ces questions sont à l'origine de ce volume collectif dont l'ambition est de réunir des études aux axes de réflexions divers ayant en commun les portails. Tandis que durant des décennies, la dette de la sculpture espagnole romano-gothique envers la sculpture française a maintes fois été relevée au point d'être un postulat gravé dans le marbre, qu'en est-il des tendances au sein de la communauté scientifique d'aujourd'hui?

Ce livre est consacré aux portails des édifices religieux ibériques à l'aube du gothique. Ce sont les édifices du XII^e et des premières années du XIII^e siècle qui sont concernés par les études présentées ici. Il s'agit de relever toutes les difficultés liées à la nomenclature et de concentrer l'attention sur l'art de la sculpture avant l'essor du gothique en Espagne que les conventions historiographiques ont fixé à partir du chantier du portail del Sarmantal de la cathédrale de Burgos. Que se passe-t-il dans la Péninsule ibérique avant les constructions des grandes cathédrales de Burgos, de Tolède et de León? De quelles expériences sont redevables les décors sculptés avant la pénétration du style pleinement gothique?

Ces questions touchent au délicat problème de catégorisation de l'art du XII^e siècle, à la fois roman et gothique, ou ni l'un ni l'autre. Ou plus précisément, elles effleurent un point épistémologique sensible qui interroge la nature même de ces classements dont les critères divergent selon les lignées historiographiques et les régions considérées. L'aire géographique ici abordée est large. Bien qu'aucun édifice situé au Portugal ne soit mentionné dans ce livre, car aucun portail décoré du XII^e siècle n'y est conservé, nous avons privilégié la Péninsule ibérique plutôt que l'Espagne comme terrain d'exploration, pour évoquer davantage une réalité territoriale qu'un ensemble de royaumes alors en pleine mutation. L'impact de la barrière de la chaîne des Pyrénées est en effet plus pertinent comme levier pour saisir l'existence des circulations des artistes que le morcellement politique ou ecclésiastique du territoire.

Cet ouvrage s'inscrit dans un projet de recherche consacré aux socles et aux dais des statues monumentales des portails religieux des XII^e et XIII^e siècles et soutenu par le Fonds national suisse de la recherche scientifique suisse (Projet MedFrameS)¹. Le projet vise l'analyse d'un corpus d'environ cent cinquante portails répartis sur le territoire européen entre la France, l'Allemagne, la Belgique, la Suisse et l'Espagne de 1130 à 1300. Une attention particulière est mise sur la manière dont la statue-colonne est intégrée à l'édifice et au contexte spatial de celle-ci. La question de l'assise de la statue-colonne, parfois au moyen d'un socle figuré et d'un couronnement constitué d'un dais microarchitecturé, est également abordée. À partir du dernier tiers du XI^e siècle, le portail de l'église, espace liminaire entre l'espace profane et l'espace sacré, se dote d'un décor sculpté jusqu'alors réservé à l'intérieur de l'espace ecclésial. Progressivement, ce décor se déploie sur les tympans, les linteaux et les voussures, mais également, dès les années 1130 en Île-de-France, sur les ébrasements qui deviennent de plus en plus profonds à mesure que la surface consacrée à l'ornementation du seuil de l'édifice sacré s'étend. Dès lors, une horde de personnages en pied – des statues-colonnes disposées côte à côte sur ces ébrasements – accueille le fidèle avant son entrée dans

¹ Présentation du projet: <https://www.unine.ch/iham/home/projets-fns/le-cadre-medieval-de-la-sculptur.html> et base de données rattachée au projet: <https://admin.ls-prod-server.dasch.swiss/project/0116>.

l'édifice religieux. Intégrée dans le portail, la sculpture est dépendante de la paroi architecturale: d'abord statue-colonne avant de devenir ronde-bosse, elle est toujours conçue par rapport à la paroi de l'édifice devant laquelle elle est placée. Dans la Péninsule ibérique, la conquête de la sculpture sur la façade se fait selon d'autres modalités et avec une autre temporalité. L'article de Francisco de Asís García García dans cet ouvrage le montre bien. Vers 1080, le déploiement des programmes figuratifs à l'extérieur de l'église prend son essor en plusieurs lieux: à Jaca et à Santa María de Santa Cruz de la Serós. La porte de l'église, transposition terrestre de la porte du ciel, devient le lieu d'invitation au fidèle et d'expression figurée des promesses de résurrection qui lui sont faites. L'église s'adresse aux hommes et aux femmes avant leur entrée dans l'espace saint en mettant en scène un message à la fois global et spécifique au lieu. Les promesses chrétiennes se méritent et les conditions d'accès au paradis sont exprimées avant même l'entrée dans l'édifice qui se présente alors comme une image du monde à venir après le Jugement dernier. Les portails ibériques entre 1100 et 1170 privilégient une structure distinctive qui se développe avec ses caractéristiques propres. La typologie privilégiée est celle d'une porte encadrée d'un tympan comprenant un relief figuré, des voussures aux ornements géométriques ou végétalisés et d'ébrasements à colonnes aux fûts lisses ou torsés probablement peints de motifs divers. Le décor sculpté figuratif se déploie essentiellement au-dessus de l'arcature du portail, à la manière d'un arc de triomphe romain, formule qui atteint son point d'aboutissement à Ripoll avec un programme sculpté dont la complexité de lecture est abordée dans ce volume par Marc Sureda i Jubany. Au format traditionnel, Ripoll intègre une nouveauté qui pénètre dans la Péninsule ibérique par une voie qu'il est difficile de préciser: les statues-colonnes aux ébrasements qui modifient totalement la narrativité du portail. L'innovation est intégrée probablement à la même période, vers 1170 à Sangüesa, avec un portail qui dépend visiblement du portail royal de Chartres, antérieur d'au moins deux décennies, ainsi que le rappelle Laura Acosta Jacob dans cet ouvrage.

Parmi la variété des thématiques et des approches abordées dans ce volume pour traiter des portails ibériques, trois axes sont particulièrement mis en exergue. Premièrement, la question des transferts est au cœur

de ce livre, elle en est le point de départ, tout comme elle est à l'origine de l'historiographie de la sculpture ibérique des XII^e et XIII^e siècles. Deuxièmement, un processus d'acculturation est relevé dans la plupart des articles. En effet, si les innovations structurelles, typologiques et stylistiques intègrent la production artistique du nord des Pyrénées, elles sont le fruit d'une adaptation locale, d'une réponse aux besoins d'une communauté différente des collectivités qui les ont créées et elles se superposent aux traditions locales bien implantées. Troisièmement, les nomenclatures «gothique» et «roman» soulèvent des questions et des difficultés. Pourquoi et selon quels critères taxer un ensemble sculpté de l'un plutôt que de l'autre de ces styles? Loin d'être résolues, ces questions montrent que les fondements épistémologiques doivent désormais être révisés.

Le premier axe concerne les transferts artistiques. Les études consacrées aux relations stylistiques entre la statuaire ibérique des XII^e et XIII^e siècles et celle située sur les territoires soumis à la couronne de France (Île-de-France, Bourgogne, Anjou, régions du sud-est) se sont en effet essentiellement concentrées sur l'analyse des statues et du décor ornemental. La question des transferts artistiques est traitée tôt dans l'historiographie, dans une perspective unilatérale, depuis Émile Bertaux et Élie Lambert (l'art du sud des Pyrénées est redevable à des modèles issus du nord) avant que ce point de vue ne soit repris entre autres par les travaux de Serafín Moralejo et Marcel Durliat sur la sculpture des décennies autour de 1100². Xavier Barral i Altet analyse finement dans ce

² BERTAUX Émile, «La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV^e siècle», in: MICHEL André (dir.), *Histoire de l'Art. Depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, II, Paris, Armand Colin, 1906, pp. 214-295; LAMBERT Élie, *L'art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, H. Laurens, 1931; MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, «Modelo, copia y originalidad, en el marco de la relaciones artísticas hispano-francesas (ss. XI-XIII)», in: ESPAÑOL BERTRÁN Francesca, YARZA LUACES Joaquín (éd.), *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte, Barcelona, 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984*, vol. 1, Barcelona, Ediciones Marzo 80, 1987, pp. 81-112; DURLIAT Marcel, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, Comité d'Études sur l'Histoire de l'Art de la Gascogne, 1990; OLAÑETA Juan Antonio, «Échanges d'ateliers et de modèles iconographiques dans la sculpture romane entre les royaumes d'Aragon et Navarre et le sud-ouest de l'Aquitaine», in: GIANNERINI Pierre-Louis, SIMON David L. (dir.), *Actes du colloque Transpyrénaïa. Échanges et confrontations. Chrétiens et musulmans à*

volume le poids historiographique d'Émile Bertaux et la manière dont son point de vue à caractère nationaliste conditionna fortement les historiens de l'art. La Bourgogne, terre française, est mentionnée comme région de provenance de Leodegarius, le sculpteur qui apposa sa signature au portail de Sangüesa. Une comparaison est faite entre le style de la sculpture de la façade occidentale de Chartres et celui du sculpteur³. Pour la période allant du milieu à la fin du XII^e siècle, ce sont en effet essentiellement des ensembles sculptés sur des monuments bourguignons (Autun, Vézelay), picards (Senlis, Laon) ou encore le décor de la cathédrale de Chartres qui sont convoqués pour établir une origine, ou du moins une connaissance visuelle, de certains sculpteurs actifs sur le sol ibérique dans les royaumes de León, de Castille, de Navarre et d'Aragon. Le maître d'Ávila aurait connu la Bourgogne, tout comme maître Mateo, le sculpteur du portail de la Gloire de Saint-Jacques-de-Compostelle⁴. Finalement, le style « proprement gothique » aurait fait son nid durablement dès le chantier du portail del Sarmental de la cathédrale de Burgos grâce à l'intervention d'une équipe amiénoise. Si le sens des transferts est toujours traité du nord des Pyrénées vers le sud de la chaîne montagneuse, comme en témoigne plus d'un siècle d'historiographie, l'importance de considérer les modalités des transferts est relevée par TERENCE Le Deschault de Monredon ainsi que par Élodie Leschot. En effet, depuis que Roland Recht a prôné des recherches mettant le curseur non seulement sur les questions de réception, mais aussi sur leurs modalités et leurs impacts, l'historiographie de l'histoire de l'art est passée d'une étude des circulations des œuvres et

l'époque du Vicomte de Béarn Gaston IV et du Roi d'Aragon Alphonse I^{er}, fin XI^e siècle-XII^e siècle, Oloron-Sainte-Marie, Maison du Patrimoine; Association Trait d'Union Oloron-Sainte-Marie, 2021, pp. 233-260.

³ DURLIAT Marcel, *L'art roman en Espagne*, Paris, Braun, 1962; ANGHEBEN Marcello, « The Role of Burgundy in the Development of the First Column-Statues », in: BOTO VARELA Gerardo, SERRANO COLL Marta, McNEILL John (dir.), *Emerging Naturalism. Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 53-73.

⁴ LAMBERT Élie, *L'art gothique en Espagne...*, pp. 38-46; LACOSTE Jacques, *Les maîtres de la sculpture romane dans l'Espagne du pèlerinage à Compostelle*, Bordeaux, Éditions Sud-Ouest, 2006, pp. 140-164 pour Ávila; PORTER Arthur Kingsley, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, vol. 1, New York, Hacker Art Books Reprints, 1966 [1923], pp. 261-266 pour Saint-Jacques-de-Compostelle.

des artistes à une étude des transferts artistiques⁵. L'enjeu est désormais d'intégrer l'histoire de l'art dans le champ de l'histoire culturelle en analysant les répercussions des déplacements des objets et des hommes d'une sphère artistique à une autre et en mesurant les conséquences. Le sens des transferts du nord vers le sud, de la France vers l'Espagne, des territoires rattachés à la couronne de France vers les royaumes espagnols, n'est pas remis en question par les auteur·trice·s de ce volume. Ce point de vue classique, qui a conditionné l'historiographie depuis les travaux d'Émile Bertaux, n'est pas réexaminé. Mais peut-être est-ce parce qu'il correspond à une réalité historique? L'excellence de la formation des sculpteurs, nombreux sur les chantiers en construction en Bourgogne, dans le Sud-Ouest, en Île-de-France, sur les chemins du pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle a suscité une intense émulation et un savoir-faire, recherché au-delà de la chaîne des Pyrénées.

Le deuxième apport essentiel de ce volume est fourni par une observation faite à plusieurs reprises: des liens typologiques et stylistiques entre la Péninsule ibérique et la France au ^{XIII} siècle peuvent être relevés. L'importation d'un savoir-faire technique ou stylistique se fait en cohésion avec les besoins locaux, le message véhiculé est ainsi adapté aux spécificités locales. Il y a donc un véritable processus d'assimilation à l'œuvre, qui possède des caractéristiques particulières. Ce phénomène d'assimilation spécifique ouvre la voie à de nouvelles perspectives de recherche. Si les formules structurelles se ressemblent et si les innovations techniques sont amenées rapidement par-delà les frontières politiques et géographiques, la portée iconologique d'un portail est toujours soigneusement élaborée et conçue en fonction du public cible. En traversant les Pyrénées, le répertoire formel passe le filtre du contexte socioculturel et s'adapte aux sensibilités intellectuelles et théologiques locales.

Ces considérations rejoignent le troisième point principal abordé dans ce volume: celui de la question de la définition de «roman» et de

⁵ RECHT Roland, «La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale», *Revue de l'Art* 120, 1998, pp. 5-10. Nous avons traité ce point dans TERRIER ALIFERIS Laurence, *Questions de mobilités au début de la période gothique. Circulation des artistes ou carnets de modèles?*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 11-12.

«gothique», soulevée dans l'ouvrage à la fois par Lucía Lahoz Gutiérrez et par Gerardo Boto. Les recherches consacrées à la sculpture médiévale ibérique établissent un point de rupture entre l'art roman et l'art gothique à partir du portail du Sarmental de Burgos autour de 1230. Ce chantier, certainement dirigé par une équipe venue d'Amiens, est le premier à adopter les innovations structurelles et stylistiques du gothique français et aura une répercussion conséquente sur l'évolution de la statuaire monumentale ibérique. Les recherches françaises, fortement redevables à Erwin Panofsky, situent quant à elles l'émergence d'une nouvelle expression artistique, l'art dit «gothique», en lien avec une nouvelle forme de pensée et d'organisation intellectuelle du monde qu'est la scolastique⁶. La reconstruction de l'abbatiale de Saint-Denis inaugure une nouvelle ère architecturale en innovant des formes inédites, son décor structuré donne une impulsion à l'art de la sculpture. L'ouvrage *Gotische Skulptur in Frankreich 1140-1270* de Willibald Sauerländer, qui sert de base aux recherches sur la sculpture médiévale depuis 1970, présente cette reconstruction comme un point de bascule⁷. Les portails à statues-colonnes sont perçus comme une innovation structurelle, technique et esthétique absolument déterminante, comme l'a rappelé Éliane Vergnolle ces dernières années⁸. Les statues-colonnes sont à la

⁶ PANOFSKY Erwin, *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. Pierre Bourdieu, Paris, Éditions de Minuit, 1967. Pour VÖGE Wilhelm, *Die Anfänge des monumentalen Stils im Mittelalter. Eine Untersuchung über die erste Blütezeit französischer Plastik*, Strasbourg, Heitz & Mündel, 1894, les premiers portails à statue-colonne relevaient encore d'une esthétique romane.

⁷ SAUERLÄNDER Willibald, *Gotische Skulptur in Frankreich. 1140-1270*, Munich, Hirmer Verlag, 1970, trad. fr. *La sculpture gothique en France. 1140-1270*, Paris, Flammarion, 1972.

⁸ VERGNOLLE Éliane, *L'art roman en France. Architecture, sculpture, peinture*, Paris, Flammarion, 1994, p. 342: «Les statues-colonnes marquent un tournant décisif dans l'histoire de la sculpture médiévale. Elles constituent le point de départ de toute l'évolution ultérieure de la statuaire gothique [...]. La création des statues-colonnes est donc à l'origine d'une rupture fondamentale entre une sculpture gothique qui évolue selon sa logique propre et un monde roman qui reste étranger à celle-ci.» Voir également VERGNOLLE Éliane, «Gothique versus roman? La sculpture du deuxième quart du XII^e siècle», in: BERNÉ Denis, PLAGNIEUX Philippe (dir.), *Naissance de la sculpture gothique. Saint-Denis, Paris, Chartres 1135-1150*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2018, pp. 14-19.

fois considérées comme le point de départ fondamental de la statuaire gothique et intégrées dans l'art roman finissant. N'est-ce vraiment qu'un problème de nomenclature? Ou est-ce un problème épistémologique qui conditionne la manière d'interroger les objets de recherche? Ces questions ne trouveront probablement pas de réponse définitive. Il est toutefois intéressant de constater que selon la région étudiée, le roman ou le gothique ne s'entendent pas de la même manière. Si dans la sphère francophone le gothique – le «premier gothique» pour être précis – débute au milieu du XIII^e siècle, il n'en va pas de même pour la sphère ibérique qui choisit le chantier de Burgos comme chantier de départ du gothique. Burgos est perçu comme le point d'ancrage des formes architecturales et sculptées du gothique au sud des Pyrénées, tandis que les portails antérieurs sont considérés comme étant romans. En Allemagne, on considère que le portail gothique démarre avec le chantier de la cathédrale de Bamberg dans les années 1230 (portes de la Grâce et des Princes) et la venue d'une équipe d'architectes-sculpteurs rémoise. Pourtant, le portail du flanc sud de la cathédrale de Bâle revêt déjà dans les années 1170 une structure nouvelle et des statues encadrées dans les ébrasements. Son décor sculpté ne se concentre pas uniquement sur la porte, il est au contraire déployé sur l'ensemble du bloc-façade et fait ainsi écho à certains portails ibériques d'avant 1180⁹.

Plus que des nomenclatures qui évoqueraient des formes bien définies, «roman» et «gothique» renvoient davantage à des fourchettes chronologiques qui varient en fonction des régions culturelles. Pourquoi les portails de la cathédrale de Tui et de l'église San Juan de Laguardia sont-ils qualifiés de romans alors qu'ils portent les mêmes spécificités que certains édifices français antérieurs de quelques années qui sont considérés comme gothiques? Sans trouver de réponse, l'interrogation

⁹ MEIER Hans-Rudolf, PAJOR Ferdinand, «Baugeschichte schreiben. Über den Wandel der Methoden und die Entwicklung bildlicher Darstellungen», *Kunst + Architektur in der Schweiz* 70(2), 2019, pp. 54-65; SCHWINN SCHÜRMAN Dorothea (éd.), *Das Basler Münster*, Bern, Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, 2019 (*Kunst + Architektur in der Schweiz* 70(2)). Les portails de Saint-Ursanne et de la collégiale de Neuchâtel dépendent directement de la formule structurelle mise en place à Bâle.

pose des problématiques qui sont bien présentes dans les recherches actuelles et qui devront bénéficier d'études complémentaires. Mais ce que mettent d'ores et déjà en exergue ces articles, c'est la différenciation du marqueur « gothique » d'un pays à l'autre. C'est à partir du moment où l'iconographie qui se met en place en Île-de-France pénètre dans la Péninsule ibérique qu'un ensemble sculpté est défini comme gothique. Cette iconographie, orientée vers le Jugement dernier, présente une organisation symétrique du bien et du mal autour d'un centre représenté par le Christ Juge. Ainsi, davantage que des formes plastiques ou une structure architectonique, c'est vraisemblablement bien souvent l'organisation d'un discours visuel qui semble déterminer avant toute chose, et de manière implicite, l'appellation « gothique ». Le roman semble quant à lui défini par une syntaxe a priori désorganisée du programme iconographique, antérieure à la pensée scolastique établie autour de 1200. Étant héritiers de cette structure de pensée intellectuelle et visuelle, ce qui est organisé de manière différente possède une autre clé de lecture qui nous échappe bien souvent.

Les articles de ce livre adoptent des méthodologies variées. Certains sont ancrés dans une analyse stylistique rigoureuse afin de définir les réseaux de circulation à l'œuvre entre le nord et le sud des Pyrénées, mais également pour saisir la multitude des sculpteurs actifs venus de toutes parts sur des chantiers immenses, tel celui de Saint-Jacques-de-Compostelle. D'autres privilégient une approche iconologique en tentant de comprendre le message véhiculé par un ensemble sculpté dont les codes de lecture nous échappent. Pour ce faire, la production littéraire contemporaine est convoquée et mobilisée. La riche littérature eschatologique qui se développe peu après 1200 fait étroitement écho aux thématiques mises en exergue aux entrées des édifices, comme le montre bien Jorge Jiménez López avec l'exemple de la cathédrale de Tudela. L'axe de la perception par le fidèle d'un programme sculpté et celui de l'intentionnalité du commanditaire et du maître d'œuvre est sollicité pour mieux déterminer l'apport de ces portails du point de vue de l'histoire culturelle. Parfois, les études s'entrecroisent, se répondent les unes aux autres. D'autres fois, elles se contredisent. C'est le cas à propos du portail de Tui. Gerardo Boto y dédie un article et suppose

l'intervention de deux maîtres, un premier, venu d'Île-de-France vers 1205, qui aurait procédé aux débuts des travaux, interrompus avant de reprendre vers 1225 au moment de l'arrivée d'un second sculpteur venu de Chartres ou de Picardie. Moi-même, dans l'article consacré aux piédestaux des statues-colonnes, j'aborde ce portail et propose des parallèles avec le portail du flanc sud de la cathédrale de Lausanne. Il est curieux de noter que pour Lausanne et Tui, les mêmes spécificités formelles ont été relevées par les recherches antérieures (absence de dais, caractère archaïsant en raison d'un style qui renvoie à la sculpture des années 1180 en Picardie) mais parallèlement. Mettre en relation ces deux édifices pourrait conduire à des perspectives de recherches fructueuses. Ces résultats divergents, loin de poser problème, montrent au contraire le dynamisme actuel des études autour de ces ensembles sculptés. Cela prouve également que de nouvelles voies doivent être ouvertes en dépassant les zones de confort au niveau scientifique ainsi que par le croisement des champs de recherche.