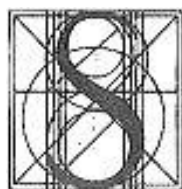


ÉTUDES AVEYRONNAISES

Recueil des travaux
de la Société des lettres, sciences et arts
de l'Aveyron



2014

Le Maître du tympan de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques : état de la question et perspectives*

Lei HUANG

La sculpture de Sainte-Foy de Conques a suscité de nombreuses études, depuis la « redécouverte » de l'abbatiale – à travers une description relativement détaillée dans les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*¹ et sous la plume de Prosper Mérimée² – par l'érudition française dans les années 1830. À l'instar de ces premières enquêtes, les recherches du XIX^e siècle sur la sculpture de Conques, systématiquement reléguées au second plan par rapport aux études sur l'architecture, se préoccupent surtout du déchiffrement iconographique³. L'analyse formelle est, quant à elle, rarement intégrée. Tout au plus l'ensemble sculpté est-il considéré comme un simple bloc homogène, de style roman. Par ailleurs, et pendant très longtemps, cet effort de décryptage s'est porté presque exclusivement sur le tympan du Jugement dernier, au détriment des autres éléments sculptés. Ce n'est qu'en 1900 qu'Auguste Bouillet a tenté d'identifier les reliefs situés au fond du bras nord du transept et certains chapiteaux historiés⁴, la lecture iconographique de ces derniers étant encore peu aisée.

Dans ce contexte historiographique où l'approche stylistique trouve peu de place, il est logique que jamais la question d'attribution des œuvres sculptées, fondée en général sur des comparaisons formelles, ne se soit réellement posée. Cependant, l'homme caché derrière son œuvre, bien que toujours anonyme sauf quelques rares exceptions, ne tarde pas à entrer dans le champ d'étude de l'art roman au cours des premières décennies du XX^e siècle. Les réflexions d'Henri Focillon⁵ sur les sculpteurs romans et le rôle de la main des artistes durant les années 1930 peuvent être considérées comme un certain aboutissement de cette prise de conscience de l'individualité créatrice. À partir des années 1920, les études de la sculpture de Conques traduisent, en effet, le même changement de paradigme. Ce renouvellement épistémologique, accentué par l'essor de l'approche stylistique, conduit ainsi les chercheurs à s'interroger sur l'identité artistique de certains sculpteurs emblématiques sur le chantier de Conques, en particulier celle des sculpteurs du tympan et de l'atelier de Bégon.

* Ce texte est une version postprint. Pour la version publiée, voir « Le Maître du tympan de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques : état de la question et perspectives », *Études aveyronnaises. Recueil des travaux de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron*, 2014, p. 87-100.

¹ J. Taylor, Ch. Nodier et A. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France. Languedoc*, Paris, Firmin Didot Frères, 1834, p. 65*-65****.

² P. Mérimée, « Extrait d'un rapport adressé au Ministre de l'Intérieur, sur l'abbaye de Conques », *Bulletin monumental*, t. IV, 1838, p. 225-242 ; *Note d'un voyage en Auvergne*, Paris, H. Fourmier, 1838, p. 169-192.

³ Ces caractéristiques des recherches s'inscrivent pleinement dans le développement de l'historiographie de l'art roman du XIX^e siècle. Voir J. Nayrolles, *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Rennes, PUR, 2006.

⁴ A. Bouillet et L. Servières, *Sainte Foy. Vierge et martyre*, Rodez, Carrère, 1900.

⁵ H. Focillon, *L'art des sculpteurs romans : recherches sur l'histoire des formes*, Paris, E. Leroux, 1931 ; *Vie des formes, suivie de Éloge de la main*, Paris, E. Leroux, 1934.

Aujourd'hui, presque un siècle après, où en sont les enquêtes sur le(s) sculpteur(s) du tympan de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques ? Par une approche historiographique, nous essaierons d'établir un état de la question, tout en analysant les mérites et les limites des recherches précédentes. Une fois le bilan historiographique dressé, nous proposerons quelques pistes de réflexion, dans l'espoir de susciter, parmi les historiens de l'art, de nouvelles discussions sur l'art des sculpteurs romans.

La métamorphose du Maître du tympan : un Espagnol ou un Auvergnat ?

Dès 1893, l'abbé Bouillet s'est interrogé sur la relation entre l'architecture de Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Jacques de Compostelle⁶, dans une perspective préconçue du rayonnement de l'école auvergnate. Certes, la tradition de rattacher l'église rouergate à cette dernière remonte aux écrits de Prosper Mérimée, mais, pour une première fois, l'église galicienne fait l'objet d'une comparaison avec celle de Conques. Dans un premier temps, cette vision comparative entre l'Auvergne, Conques et Compostelle ne vise que l'étude de l'architecture. Toutefois, elle ne tardera pas, grâce au dynamisme de l'approche formelle naissante, à nourrir des réflexions sur la sculpture de ces foyers de création.

En ce qui concerne le tympan de Conques, Louis Bréhier est le premier, au tout début des années 1920, à avoir analysé des apports auvergnats⁷ : emploi des linteaux en bâtière, tradition épigraphique et mise en évidence de certaines caractéristiques des traitements plastiques. Sur ce dernier aspect, le professeur de l'université de Clermont-Ferrand tente de comparer le Jugement dernier de Conques avec les chapiteaux de Notre-Dame-du-Port, attribués à un certain Robert et à son atelier. Les représentations similaires des anges thuriféraires et de ceux qui portent un gonfalon ou un livre, les mêmes soucis du détail et les principes de composition symétrique semblables conduisent l'auteur à proposer que les sculpteurs du tympan de Conques ont été formés auprès de Robert de Clermont. Il est néanmoins délicat de valider cette hypothèse, en raison d'un écart stylistique considérable entre le tympan de Conques et les chapiteaux clermontois, perceptible à travers les canons, les modèles et les drapés des personnages. La mise en parallèle des compositions demeure assez simpliste, car les contraintes imposées par les supports architecturaux – la fameuse « loi du cadre » formulée plus tard par Henri Focillon – ne sont pas prises en compte. Sans avancer plus d'arguments que Louis Bréhier, à part une comparaison entre la position de sainte Foy prosternée et celle d'un moine sur le linteau de Mozac, Émile Mâle partage également cette vision auvergnate du tympan de Conques⁸. Certaines analogies entre ce dernier et la sculpture auvergnate paraissent désormais évidentes, même si les modalités du transfert artistique susciteront encore de nombreuses discussions.

Parallèlement aux travaux de Louis Bréhier et d'Émile Mâle, Arthur Kingsley Porter essaie d'éclairer le lien entre le tympan rouergat et ceux de la Porte des Orfèvres de Saint-Jacques de Compostelle⁹. Selon cet historien de l'art américain, les

⁶ A. Bouillet, « Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Jacques de Compostelle », *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, t. LIII, 1893, p. 117-128.

⁷ L. Bréhier, « L'école romane de sculpture auvergnate et le portail de Conques-en-Rouergue », dans *Actes du Congrès d'histoire de l'art, organisé par la Société de l'histoire de l'art français, Paris, 26 septembre-5 octobre 1921*, t. III, Paris, PUF, 1924, p. 464-478.

⁸ É. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, A. Colin, 1922, p. 410-412.

⁹ A. K. Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, M. Jones, 1923, p. 228-239.

deux sculpteurs ayant travaillé sur ces tympanans compostellans sont également les auteurs de celui de Conques. Le premier, qu'il nomme Maître de la Trahison, aurait sculpté l'Arrestation du tympan oriental de Compostelle ; le second, que l'on appelle Maître de la Tentation, aurait réalisé la Flagellation, le Couronnement d'épines et la Tentation du Christ. Alors que l'identification de la main de ce premier sur le Jugement dernier, à savoir les deux prophètes situés à gauche d'Abraham, se montre peu convaincante, la comparaison des œuvres du second avec certains détails de Conques s'avère révélatrice. La tête du Christ de la Flagellation ressemble à celle du Jugement dernier ; le visage de l'exécuteur gauche de la même représentation est proche de celui de l'abbé à Conques ; les personnages ont tous des chaussures en bloc, etc.

Une fois les analogies entre ces tympanans discernées, il reste à définir le sens du transfert artistique. Méthodologiquement parlant, la filiation n'est pas automatique pour deux œuvres présentant des similarités mais ici il semble légitime de parler du transfert en raison des échanges actifs attestés entre l'Auvergne, Conques et Compostelle. Pour Louis Bréhier qui croit bien à une vie linéaire des formes, il serait évident que le tympan de Conques a puisé ses sources d'inspiration en Auvergne, car il présente un style plus ferme par rapport aux chapiteaux de Notre-Dame-du-Port. Comme ces derniers sont datés du milieu du XII^e siècle par le professeur de Clermont, la réalisation du Jugement dernier se situerait vers 1160-1170. Il convient de signaler que, faute de sources fiables, la chronologie des églises auvergnates fait toujours l'objet d'âpres débats. Par conséquent, la datation du tympan de Conques ne peut reposer sur celle des églises auvergnates.

Quant à la parenté entre Conques et Compostelle, Arthur Kingsley Porter propose un sens du transfert de la Galice au Rouergue. Cette hypothèse pourrait être plausible, dans la mesure où une vision linéaire de l'évolution artistique est relativement moins dangereuse quand elle est appliquée à la carrière d'un même sculpteur. Cependant, partisan de la primauté de la sculpture romane espagnole sur celle de la France, Arthur Kingsley Porter essaie d'identifier à tout prix le Maître de la Tentation à un Espagnol, pour que le tympan de Conques soit considéré comme un résultat du rayonnement de Saint-Jacques de Compostelle, avant de servir à son tour de modèle aux églises auvergnates. Les arguments tels que l'origine espagnole de la polychromie du tympan et la parenté entre la sculpture du maître et la Bible d'Ávila sont pourtant dépourvus de fondement solide. Quant au Maître de la Trahison, il est considéré, par le même auteur, comme un sculpteur issu de l'atelier de Bégon qui est revenu travailler sur le tympan de Conques après ses expériences compostellanes. La comparaison forcée entre la plaque funéraire de Bégon, l'Arrestation et le tympan du Jugement dernier rend insoutenable cette hypothèse. Malgré tout, la filiation des tympanans établie par Arthur Kingsley Porter permet de fournir un repère chronologique plus précis à la réalisation du Jugement dernier. La date de l'achèvement des parties hautes du transept de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle, rapporté par le *Codex Calixtinus*, soit les années 1122-1124, constitue un *terminus ante quem* pour la Porte des Orfèvres. Compte tenu de la meilleure qualité plastique du tympan de Conques, l'historien de l'art américain situe celui-ci vers 1134 au plus tard. Le raisonnement de cette datation est relativement convaincant, surtout par rapport à l'argumentation de Louis Bréhier. De plus, une telle date rend le tympan de Conques contemporain des autres grands tympanans romans, tels que ceux de Beaulieu, de Vézelay et d'Autun. C'est peut-être pour cela que cette datation perdurera avec ténacité dans l'historiographie française jusqu'à tout récemment.

Les œuvres du Maître du tympan et leur datation

Les études de Louis Bréhier et d'Arthur Kingsley Porter sur la sculpture du tympan de Conques s'avèrent, en dépit de leurs limites, fondamentales. Pour les historiens de l'art des générations suivantes, leurs investigations consistent désormais à repérer les autres œuvres du Maître du tympan, à resserrer la datation ainsi qu'à déterminer les modalités des échanges entre l'Auvergne, Conques et Compostelle.

Les reliefs du groupe de l'Annonciation, situés au fond du bras nord du transept de Sainte-Foy, ont attiré dès la première moitié du XIX^e siècle, l'attention des historiens de l'art. Néanmoins, ce n'est qu'au début des années 1940 que Paul Deschamps les attribue, grâce à ses observations minutieuses à l'occasion des travaux de moulage pour le musée des Monuments français, au Maître du tympan ou à son atelier¹⁰. Jusqu'alors, bien que des détails stylistiquement proches du tympan soient également remarqués par Arthur Kingsley Porter et Marcel Aubert¹¹, ceux-ci ne les ont jamais explicitement attribués au même sculpteur ou atelier. Cette forte parenté stylistique, analysée en détail par Paul Deschamps à l'aide des supports photographiques, conduit certains auteurs tels que Marcel Rascol¹² et Louis Bousquet¹³ à s'interroger si les deux groupes formaient jadis un seul ensemble, ce qui demeure assez difficile à vérifier¹⁴. Par ailleurs, le chapiteau de la pendaison de l'avare, situé dans le transept de Saint-Jacques de Compostelle, que Georges Gaillard a fait redécouvrir à l'érudition française en 1938¹⁵, est introduit pour la première fois par Paul Deschamps dans l'étude de la sculpture de Conques¹⁶. Si ce rapprochement ne change pas immédiatement la donne pour la recherche, au moins renforce-t-il une fois encore la relation artistique entre Compostelle et Conques.

En même temps, un regain d'intérêt pour les chapiteaux de Conques se manifeste vers la fin des années 1930, comme la monographie de Marcel Aubert en témoigne. Il aboutit au milieu du siècle même à une première étude systématique – menée par Jean-Claude Fau¹⁷ – entièrement consacré à ces supports. Dans ce contexte, il est à noter la tentative de rapprocher du tympan l'un des deux chapiteaux de la

¹⁰ P. Deschamps, « Les sculptures de l'église Sainte-Foy de Conques et leur décoration peinte », *Monuments et mémoires Piot*, t. XXXVIII, 1941, p. 156-185.

¹¹ M. Aubert, « Conques-en-Rouergue », *Congrès archéologique de France*, C^e session tenue à Figeac, à Rodez et à Cahors en 1937, 1938, p. 459-523.

¹² M. Rascol, « Le portail de Sainte-Foy de Conques : sa disposition primitive (essai de restitution) », *Bulletin de la Société archéologique du Midi de la France*, 2^e série, t. V, 1942-1945, p. 451-465.

¹³ L. Bousquet, « L'énigme architectonique du portail de Conques », *Revue du Rouergue*, 1947, n^o 4, p. 491-502.

¹⁴ Une autre question liée aux interrogations sur le programme initial du portail est celle du déplacement du tympan, voir L. Balsan et Dom A. Surchamp, « Nouvelles hypothèses sur le tympan », dans G. Gaillard, M.-M. Gauthier, L. Balsan *et al.*, *Rouergue romane*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1963, p. 29-37. Elle sera invalidée plus tard par Louis Causse avec une argumentation convaincante, voir L. Causse, « La question du déplacement du tympan de Conques », *Les Cahiers de Conques. Enfer et Paradis : l'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, n^o 1, 1995, p. 79-92.

¹⁵ G. Gaillard, *Les débuts de la sculpture romane espagnole : León, Jaca, Compostelle*, Paris, P. Hartmann, 1938.

¹⁶ P. Deschamps, « Étude sur les sculptures de Sainte-Foy de Conques et de Saint-Sernin de Toulouse et leurs relations avec celles de Saint-Isidore de Léon et de Saint-Jacques de Compostelle », *Bulletin monumental*, t. C, 1941, p. 239-264.

¹⁷ J.-Cl. Fau, *Les chapiteaux de Conques*, Toulouse, Privat, 1956. La thèse de Christoph Bernoulli témoigne également de cet intérêt croissant accordé aux chapiteaux, voir Ch. Bernoulli, *Die Skulpturen der Abtei Conques-en-Rouergue*, Bâle, Birkhäuser, 1956.

condamnation de sainte Foy, à savoir celui situé sur la face est de la quatrième pile nord de la nef, sous la plume de Christoph Bernoulli par exemple¹⁸. Plus tard, Georges Gaillard et Jacques Bousquet proposent, quant à eux, d'attribuer ce chapiteau directement au sculpteur du tympan. Or, la suggestion du premier¹⁹ est dépourvue de toute argumentation, ce qui rend son approche peu scientifique ; il faut attendre la thèse du second pour que la plausibilité de cette attribution soit rigoureusement démontrée²⁰. En outre, à l'entrée de la chapelle Sainte-Foy de la cathédrale de Compostelle se trouvent deux chapiteaux présentant un schéma de composition assez proche de celui de la condamnation de Conques. Ils sont toutefois bien différents sur le plan stylistique. Georges Gaillard estime que ces deux chapiteaux compostellans ont pris pour modèle celui de l'église rouergate. La consécration de la chapelle Sainte-Foy est bien datée de 1105, selon le manuscrit *Historia Compostelana*. La mise en place du chapiteau de Conques – en l'occurrence la réalisation du tympan – ne devrait donc pas être trop écartée de cette date.

Même si Jacques Bousquet est l'un des premiers à attribuer à la fois le groupe de l'Annonciation et le chapiteau de la condamnation au Maître du tympan (d'ailleurs baptisé par le même auteur), il se montre plus ou moins hésitant sur la datation de ces éléments sculptés : d'une part, il place l'atelier auvergnat et celui de Bégon dès les années 1100-1110²¹ ; d'autre part, il propose de dater le tympan des années 1110-1120 au plus tôt²², alors que selon lui l'atelier auvergnat s'est inspiré du Maître du tympan²³. L'embarras de l'auteur vient peut-être du poids historiographique de la datation basse du tympan. Quoi qu'il en soit, celle avancée par Jacques Bousquet, déjà suffisamment précocement, constitue un tournant significatif dans l'historiographie, mais sa postérité demeura limitée. La plupart des historiens de l'art continuent dans la routine, tout en ignorant ou choisissant d'ignorer les observations judicieuses de cet auteur.

Dès 1974, Marcel Durliat, éminent spécialiste de l'art roman et directeur de thèse de Jacques Bousquet, critique sévèrement, dans un compte-rendu, la datation haute du Jugement dernier proposée par son élève²⁴. Cependant, le professeur de l'université de Toulouse n'a pu avancer une argumentation convaincante pour la réfuter. Il se contente de dire que les rapports entre Conques et Compostelle sont encore ambigus. Cela est certes vrai, mais les seules comparaisons des chapiteaux de la condamnation et de celui de la pendaison de l'avare avec la même scène du Jugement dernier permettent suffisamment de tirer des conclusions significatives pour la chronologie de la sculpture de Conques. Seize ans plus tard, dans une grande synthèse sur la sculpture de la route de Saint-Jacques qui fait définitivement date dans l'historiographie de l'art roman²⁵, Marcel Durliat défend de nouveau une datation basse pour les œuvres du Maître du tympan. Le style avancé de la représentation du martyr de sainte Foy et sa

¹⁸ Ch. Bernoulli, *op. cit.*, p. 48-71. J.-Cl. Fau se contente de signaler des similarités entre le démon du chapiteau et ceux du tympan, voir J.-Cl. Fau, *op. cit.*, p. 35-39.

¹⁹ G. Gaillard *et al.*, *Rouergue roman*, *op. cit.*, p. 48.

²⁰ J. Bousquet, *La sculpture à Conques aux XI^e et XII^e siècles : essai de chronologie comparée*, Lille, ANRT, 1973, p. 124-126.

²¹ *Ibid.*, p. 474.

²² *Ibid.*, p. 942.

²³ *Ibid.*, p. 272.

²⁴ M. Durliat, « Compte-rendu : Jacques Bousquet, *La sculpture à Conques aux XI^e et XII^e siècles*, Lille, 1973 », *Bulletin monumental*, t. CXXXII, 1974, p. 171-173.

²⁵ *Idem.*, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques : de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, CEHAG, 1990.

parenté avec le tympan conduisent cet auteur à considérer ce chapiteau comme un élément réalisé postérieurement en sous-œuvre, pour que chronologiquement celui-ci ne s'écarte pas de l'achèvement du tympan qui serait situé vers 1140. Cette proposition de datation, dont la logique du raisonnement est comparable à celle d'Arthur Kingsley Porter, crée une lacune chronologique encore plus importante entre Conques et Compostelle, même si l'on applique la date ultime de l'achèvement du transept compostellan à la réalisation des tympans de la Porte des Orfèvres et à celle du chapiteau de la pendaïon. C'est là toute la faiblesse de la théorie de Marcel Durliat, sans compter son recours systématique à des explications de reprises en sous-œuvre qui n'ont pourtant aucun fondement archéologique.

Malgré tout, cette datation basse du tympan continue à dominer dans l'érudition française. Tout au plus Jean-Claude Fau s'aligne-t-il sur une position ancienne dans la troisième édition du *Rouergue roman*²⁶. Le débat n'est ranimé que tout récemment par Jean Wirth²⁷ qui suit plus ou moins les pistes tracées par Jacques Bousquet. Ce premier redéfinit le corpus de la sculpture du Maître du tympan. Le chapiteau de la condamnation de sainte Foy n'y figure plus, sans doute à cause de sa datation haute, soit des années 1080 aux yeux du professeur de l'université de Genève. Or, cette date n'est fondée que sur une comparaison avec le chapiteau des saintes femmes au tombeau de Mozac. Les deux chapiteaux présentent, en effet, certaines analogies stylistiques, à partir desquelles il est pourtant difficile de préciser leur écart chronologique, d'autant plus que la date de la sculpture de Mozac pose encore des problèmes. Ainsi la datation particulièrement haute du chapiteau de la condamnation, isolée de celle des autres œuvres traditionnellement attribuées au sculpteur du tympan, exige-t-elle plus de prudence.

Enfin, dans une nouvelle monographie²⁸ publiée à la suite de la venue en Rouergue du *Congrès archéologique de France*, Éliane Vergnolle, Henri Pradalier et Nelly Pousthomis-Dalle élargissent considérablement le corpus de la sculpture du Maître du tympan sur le chantier de Conques. Presque tous les chapiteaux jadis qualifiés d'auvergnats y sont intégrés²⁹ : chapiteaux doubles de l'arcature aveugle de l'abside³⁰, tous ceux décorés de feuillages découpés et charnus dans les tribunes du transept et au rez-de-chaussée de la nef, et enfin les chapiteaux du supplice de l'avare et de la condamnation de sainte Foy. D'ailleurs, les culots supportant les tourelles d'escalier au massif occidental, ainsi que les consoles situées au niveau des tribunes dans la deuxième travée de la nef, sont également attribués au même sculpteur. Néanmoins, la dispersion de ces éléments sculptés dans l'espace et le temps appelle une analyse plus fine pour l'attribution, en particulier pour les chapiteaux végétaux. Par exemple, une mise en parallèle entre le chapiteau situé à l'angle sud-est des tribunes du transept et celui de la deuxième pile du collatéral nord de la nef montre

²⁶ J.-Cl. Fau, *Rouergue roman*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1989.

²⁷ J. Wirth, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, Droz, 2004, p. 235-260.

²⁸ É. Vergnolle, H. Pradalier et N. Pousthomis-Dalle, « Conques, Sainte-Foy : l'abbatiale romane », *Congrès archéologique de France*, CLXVII^e session tenue dans l'Aveyron en 2009, 2011, p. 71-160.

²⁹ L'évolution de l'opinion de J. Bousquet sur la même question montre, depuis la publication de sa thèse, une tendance comparable, voir J. Bousquet, *op. cit.*, p. 270-272 ; « Conques et l'art du premier Moyen Âge : trois mises au point », *Revue du Rouergue*, 1997, n° 52, p. 568.

³⁰ Ch. Bernoulli a l'acuité d'avoir comparé, pour une première fois dans l'historiographie, ces chapiteaux avec le groupe de l'Annonciation, voir Ch. Bernoulli, *op. cit.*, p. 48-51 ; J. Bousquet y voit en revanche une double source d'inspiration de l'art auvergnat et de l'atelier de Bégon, voir J. Bousquet, *La sculpture à Conques...*, *op. cit.*, p. 276-278. Les auteurs de la nouvelle monographie n'en ont malheureusement procédé à aucune analyse stylistique.

non seulement les différents traitements plastiques de la corbeille, mais aussi les manières distinguées de travailler l'astragale. Quant au tympan, les auteurs situent sa réalisation au tout début du XII^e siècle, compte tenu de la marche du chantier et de la relation entre Sainte-Foy de Conques et Saint-Jacques de Compostelle.

En effet, la chronologie de la construction de la Porte des Orfèvres a été resserrée depuis longtemps par John Williams³¹ et Serafín Moralejo³² ; elle est dès lors située entre le début des années 1100 et 1111. Cependant, elle n'a pas attiré immédiatement l'attention des spécialistes du tympan de Conques. Jean-Claude Fau³³ et Jean Wirth³⁴ sont parmi les premiers à en avoir tiré profit pour une datation haute du Jugement dernier, en considérant que celui-ci a été réalisé après l'achèvement de certains éléments sculptés de la Porte des Orfèvres par un même sculpteur. Récemment, Manuel Castiñeiras émet l'hypothèse que les reliefs sur les tympan compostellans sculptés par le Maître de Conques devraient être datés entre 1101 et 1103³⁵, car ils feraient partie d'un premier projet abandonné qui définissait une largeur moins importante des tympan. La date de la construction de la porte actuelle, inscrite sur un piédroit – 11 juillet 1103 –, constituerait un *terminus ante quem* pour le programme initial. Ainsi, le tympan de Conques serait encore légèrement vieilli dans le temps. Cette hypothèse tentante laisse subsister toutefois quelques interrogations : quand toutes les plaques de la Tentation du Christ entrent dans un tympan en plein cintre plus petit, celui-ci présente au moins une plaque de taille considérable, à son extrémité droite, alors pourquoi l'a-t-on abandonné dans la nouvelle composition ? Simplement à cause de sa courbure ? De plus, la Vierge à l'Enfant ne peut jamais entrer, en même temps que la Flagellation, dans un tympan plus petit à cause de sa hauteur ; même si l'on exclut cette première plaque de la composition, le tympan contenant la seconde ne peut pas être bien moins large que l'actuel. Quoiqu'il en soit, la réalisation de la Porte des Orfèvres, avant 1111, favorise dorénavant largement une datation haute du tympan de Conques, ce dont témoignent toutes ces recherches récentes.

Des perspectives de recherche, en guise de conclusion

Si les historiens de l'art tendent aujourd'hui à situer le tympan de Conques au tout début du XII^e siècle, étant donné son rapport avec la sculpture de Compostelle, les modalités des échanges artistiques entre ces deux grands foyers de création romans – sujet de recherche initié par Arthur Kingsley Porter, presque un siècle plus tôt – continuent à alimenter des débats, d'autant plus que l'approche stylistique échappe difficilement à un caractère subjectif. De Conques à Compostelle ou vice versa ? La plupart des chercheurs situent l'achèvement du tympan de Conques après les

³¹ J. Williams, « "Spain or Toulouse?" A Half Century Later. Observations on the Chronology of Santiago de Compostela », dans *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte*, Grenade, Universidad de Granada, 1976, t. 1, p. 557-567.

³² S. Moralejo, « Notas para una revisión de la obra de K. J. Conant », dans K. J. Conant, *Arquitectura Románica da catedral de Santiago de Compostela*, Saint-Jacques de Compostelle, COAG, 1983, p. 221-236.

³³ J.-Cl. Fau, « À propos du chapiteau de la condamnation de sainte Foy, à Saint-Jacques de Compostelle et à Sainte-Foy de Conques », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, t. XXXI, 2000, p. 47-57.

³⁴ J. Wirth, *op. cit.*, p. 236-242.

³⁵ M. Castiñeiras, « *Didacus Gelmirus*, Mécène des Arts. Le long chemin de Compostelle : de périphérie à centre du roman », dans M. Castiñeiras (dir.), *Compostelle et l'Europe : L'histoire de Diego Gelmírez*, Milan, Skira, 2010, p. 32-97.

expériences compostellanes de son sculpteur : Jean-Claude Fau tend à plaider pour une origine mozarabe de celui-ci, tandis que Jean Wirth et Manuel Castiñeiras lui attribuent une formation préalable en Auvergne ou à Conques, avant le chantier galicien, suivi d'un retour en Rouergue. Certaines caractéristiques auvergnates de la sculpture du maître à Compostelle rendent pourtant son origine espagnole peu probable. Jacques Bousquet voit, quant à lui, plutôt un rayonnement de Conques vers Compostelle, à l'instar de Paul Deschamps.

Cependant, pour élucider ces questions, aucune étude approfondie n'a été réalisée sur les différents traitements des composants du tympan de Conques, ce qui constitue un handicap notable. Il conviendra de procéder à une analyse « anatomique » de la représentation humaine, sans oublier les éléments plus traditionnellement observés, tels que les drapés. Les tympanes de la Porte des Orfèvres doivent faire l'objet d'une investigation de même nature. L'attribution de la Tentation du Christ et de la Flagellation au même sculpteur appelle ainsi à une nouvelle réflexion. Les personnages de cette dernière plaque portent systématiquement une ceinture tombante que l'on retrouve souvent sur ceux réalisés par l'atelier de Bégon, tandis que cet élément est absent sur la sculpture de Conques attribué au Maître du tympan. Ce détail implique que l'auteur de la plaque connaît bien l'atelier de Bégon. S'il était le futur sculpteur du Jugement dernier, pourquoi choisirait-il finalement d'abandonner ce marqueur vestimentaire ? Faudrait-il le considérer comme un sculpteur qui connaissait à la fois les œuvres du Maître du tympan et de l'atelier de Bégon ? De surcroît, le processus de production sculpturale à la Porte des Orfèvres devrait également être pris en compte : il semble que les sculpteurs inspirés de différents courants artistiques empruntent activement d'autres éléments à leurs homologues pour enrichir leur propre répertoire plastique. Par exemple, les personnages de la Guérison de l'aveugle présentent exactement les mêmes drapés que ceux de l'Arrestation, alors que les morphologies de leur tête – respectivement caractérisées par les yeux pleins et ceux percés au trépan – s'écartent considérablement ; sur les colonnettes en marbre, des têtes de type auvergnat sont coiffées du bonnet côtelé fréquemment représenté dans la sculpture toulousaine. La tête du singe, dans la Tentation du Christ, n'est-elle pas inspirée de celle du chapiteau situé sur la face ouest de la première pile est du bras sud du transept ? Maturé dans cette ambiance d'émulation, le sculpteur de cette scène n'aurait-il pu apporter d'autres éléments du chantier compostellan au tympan de Conques, si ce dernier avait été postérieurement sculpté par lui-même ?

Le sens du transfert entre l'Auvergne et Conques continue, lui aussi, à faire l'objet des controverses, en raison de l'incertitude de la chronologie des églises auvergnates. Jean Wirth, partisan d'une chronologie haute de ces dernières, se trouve aujourd'hui plus ou moins écarté par les universitaires français. Dans la nouvelle monographie, les auteurs plaident fermement pour des échanges de Conques à l'Auvergne. Comme l'approche formelle se montre souvent impuissante dans ce dossier, il conviendrait désormais de changer le paradigme de recherche. À cet égard, l'étude matérielle de l'architecture à l'échelle inter-régionale pourrait être un outil efficace. Citons un exemple assez parlant. Les marques lapidaires de l'Auvergne montrent presque les mêmes caractéristiques que celles de Conques : prépondérance des marques alphabétiques et concentration sur les éléments architectoniques tels que les claveaux des arcs. Surtout, il faut rappeler que les marques lapidaires n'existent pas au début du chantier de Conques. Les premières marques apparaissent à partir de l'étape de la construction où le voûtement des chapelles est achevé.

Si l'on croit à la translation des reliques de sainte Foy dans le nouvel édifice sous l'abbatit d'Odolric (1031-1065), é énement racont é par la *Chronique B*, l'une des chapelles devrait être achev ée pour accueillir ces reliques avant 1065. Autrement dit, les premi ères marques lapidaires de Conques, d éjà largement alphab étiques, appara fraient au milieu ou dans le troisi ème quart du XI^e si ècle. Mais quelle est la provenance de ces tailleurs de pierre qui ont introduit et pratiqu é le marquage sur le chantier de Conques ? Viennent-ils de l'Auvergne, réput ée pour la romanité et la culture écrite bien pr éserv ée ? D'ailleurs, les autres régions limitrophes de Conques ne présentent aucune technique de marquage comparable. Cependant, selon l'étude récente de David Morel³⁶, les marques lapidaires auvergnates ne font leur apparition qu'à l'extrême fin du XI^e si ècle, voire au début du XII^e si ècle, ce qui cr ée un creux de quelques décennies entre le chantier de Conques et ceux de l'Auvergne. De plus, au nord de l'ancien diocèse de Clermont, le début du chantier de Saint-Étienne de Nevers, situ é à partir des années 1060, montre également des techniques de marquage. Faut-il alors considérer l'Auvergne comme une région extrêmement conservatrice, résistant à cette technique, tandis que le marquage en lettres capitales traduit justement une volonté de renouer avec l'Antiquité, volonté qui marque toute l'histoire de l'Auvergne médi évale ?

En outre, disposait-on d'autres sources plastiques pour concevoir ce grand tympan ? Il n'est pas ais é d'y répondre. Néanmoins, il semble que l'on puisse discerner une certaine culture livresque mise au service de la composition du tympan. Le *Liber vitae* de New Minster de Winchester, réalisé en 1031 et conservé aujourd'hui à la British Library (Stowe MS 944), contient trois dessins très int éressants à ce sujet. En pleine page, ils montrent plusieurs é éments de composition qui se retrouvent sur le tympan de Conques : le Christ en Majest é, la croix, les anges volants constituent notamment des représentations courantes, mais les arcades décroissantes, la composition en trois registres dont les deux inf érieurs correspondent bien au schéma de Conques, le cortège des saints et des martyrs, et enfin la dispute entre l'archange et le démon ne paraissent pas anodins.

Tout cela ne veut nullement dire que le manuscrit anglais est une source directe de la composition du Jugement dernier. Simplement, on s'est rarement posé la question sur les sources plastiques de la conception du tympan de Conques autres que la sculpture³⁷. Existe-t-il également à Conques, à l'époque romane, des manuscrits qui présentaient les mêmes types d'iconographie ? Le manuscrit de Winchester pourrait suggérer l'existence d'un modèle commun qui avait également inspiré des manuscrits en France. En même temps, étant donné le pouvoir temporel étendu de l'abbaye de Conques au XI^e si ècle, serait-il légitime d'imaginer des échanges culturels entre celle-

³⁶ D. Morel, *Tailleurs de pierre, sculpteurs et maîtres d'œuvre dans le Massif central. Le monument et le chantier médiéval dans l'ancien diocèse de Clermont et les diocèses limitrophes (xi^e-xv^e si ècles)*, thèse de doctorat [dactyl.], université Clermont-Ferrand II, 2009, vol. 1.

³⁷ Don Denny s'est interrogé sur la relation entre un psautier de Winchester (Cotton MS Nero C IV, British Library), daté du milieu du XII^e si ècle et le tympan de Conques. Les analogies entre les deux l'ont conduit à proposer la date de 1150 à ce dernier. L'anachronie de cette approche est due en grande partie à la méconnaissance, par l'auteur, du *Liber vitae* de Winchester, lui-même source d'inspiration du psautier, voir D. Denny, «The Date of the Conques Last Judgment and Its Compositional Analogues», *The Art Bulletin*, t. LXVI, 1984, p. 7-14. Les dessins du *Liber vitae* ont été présentés à Conques lors du colloque de 1994, mais l'auteur ne les a pas mis en parall èle avec le tympan. Voir C. Stévanovitch, «La représentation de l'Enfer et du Ciel dans les illustrations de manuscrits anglo-saxons (*Liber vitae*, Junius XI)», *Les Cahiers de Conques. Enfer et Paradis : l'au-delà dans l'art et la litt éature en Europe*, n°1, 1995, p. 177-193.

ci et Winchester, ou par un intermédiaire ? Certes, cette perspective reste à approfondir, mais ces nombreuses analogies tendent, à elles seules, à montrer une certaine familiarité avec la culture livresque de la part des concepteurs du tympan.

Enfin, nous avons vu, avec de nombreux exemples, à quel point l'analyse stylistique peut être teintée de subjectivité malgré le caractère scientifique de la méthode, ce qui conduit l'étude de la sculpture dans une certaine impasse. Les historiens de l'art oublient souvent que la sculpture monumentale est indissociable de la matérialité de l'édifice. En principe, le phasage des travaux de construction peut offrir un cadre chronologique rigoureux à l'étude de la sculpture. Or, jusqu'alors, presque tous les auteurs déterminent la marche du chantier à partir du croisement des données à la fois archéologiques et stylistiques. Cela condamne immédiatement la légitimité de se servir du phasage du chantier dans l'étude de la sculpture comme repère chronologique, car il s'agit d'une inter-datation en boucle.

Il convient donc de préciser les étapes de la construction indépendamment de l'analyse stylistique du décor, afin d'obtenir un nouveau repère chronologique pour l'étude de la sculpture. Évidemment, il faut ensuite examiner si le décor sculpté a été mis en place en même temps que les maçonneries environnantes, même si c'est souvent le cas. Tout cela nous a conduit à entreprendre une étude archéologique du bâti plus poussée, à l'instar de certains de nos prédécesseurs³⁸. À partir des données archéologiques telles que la nature des matériaux, les techniques de taille des pierres, les trous de boulin, les marques lapidaires et la mise en œuvre de l'appareil, nous avons pu définir les différentes étapes de la construction de l'abbatiale. Tous les éléments sculptés ont, par la suite, été situés dans une étape précise qui les avait vus naître, avant d'être comparés avec ceux des autres étapes.

Ainsi, par la construction des tranches horizontales de schiste lisse, nous pouvons en déduire que le projet du portail occidental, avec son ampleur actuelle, a été très tôt en place, avant le voûtement des bas-côtés de la nef ; autrement dit, à peu près au moment où les chapiteaux de la condamnation de sainte Foy et du Christ aux coupes ont été mis en place. Le groupe de l'Annonciation a été, quant à lui, clairement inséré après l'érection des grandes arcades du bras nord du transept. Les claveaux des arcs de décharge surmontant la sculpture présentent systématiquement des traces de taille disposées en feuille de fougère et des marques lapidaires que nous ne retrouvons pas aux arcs des tribunes. Il est donc probable que le groupe sculpté soit mis en place avant les tribunes. Dans ce cas-là la réalisation des chapiteaux doubles de l'arcature aveugle de l'abside ne serait pas écartée de celle du groupe de l'Annonciation. Ces éléments pourraient, en effet, être issus du même auteur ; mais la mise en place, dans les tribunes du transept, des chapiteaux attribués au Maître du tympan, dont le fameux supplice de l'avare, semblerait s'éloigner dans le temps de celle des autres éléments du même sculpteur. Toutes ces pistes de réflexion évoquées devront être vérifiées à travers un raisonnement particulièrement solide, d'autant plus que le poids historiographique des études consacrées à la sculpture de l'abbatiale de Conques est loin d'être négligeable.

³⁸ Q. Cazes, « L'abbatiale de Conques. Genèse d'un modèle architectural roman », *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, t. XXXVII, 2006, p. 103-116 ; É. Vergnolle, H. Pradalier et N. Pousthomis-Dalle, *op. cit.*, p. 71-160.