



Jacques Lacoste

---

## La sculpture romane de la Sauve-Majeure et ses origines

In *L'Entre-deux-Mers à la recherche de son identité*, Actes du cinquième colloque tenu à La sauve-Majeure les 9, 10, 16 et 17 septembre 1995, CLEM, 1996, pp.117-136.



Conditions d'utilisation : l'utilisation du contenu de ces pages est réservée à un usage personnel et non-commercial. Toute autre utilisation est soumise à une autorisation préalable du CLEM. Contact : [clempatrimoine@free.fr](mailto:clempatrimoine@free.fr).



Citer ce document : Lacoste (Jacques), La sculpture romane de la Sauve-Majeure et ses origines, *L'Entre-deux-Mers à la recherche de son identité*, Actes du 5e colloque tenu à La sauve-Majeure les 9, 10, 16 et 17 septembre 1995, CLEM, 1996, pp.117-136.  
<http://www.clempatrimoine.com>

## *La sculpture romane de la Sauve-Majeure et ses origines*

JACQUES LACOSTE

*Université Bordeaux III-Michel de Montaigne  
Centre de recherches Léa Drouyn, Boulliac*

Les amateurs d'art roman qui visitent les petites églises du Bordelais savent bien que de très nombreuses sculptures de ces édifices dérivent pour leur style comme pour leur iconographie de celles qui décorent les parties romanes de l'église de La Sauve-Majeure. Si ce phénomène de diffusion des formes artistiques de la grande abbaye de l'Entre-deux-mers, reflet de son rayonnement spirituel et de sa puissance temporelle, est donc très connu, en revanche ce qui l'est infiniment moins ce sont les sources de cette sculpture. D'où viennent les sculpteurs de La Sauve, où ont-ils acquis leur formation, quels modèles les ont aidés à réaliser leurs œuvres, et, en conséquence dans quel courant artistique s'inscrivent-ils? Autant de questions à propos desquelles on attend toujours des réponses précises. Notre présente étude qui a pour but de tenter de combler cette lacune et de donner à la sculpture romane de l'édifice sa place au sein de la production du Sud-Ouest, va par chance trouver un précieux concours dans les recherches menées par

Jacques Gardelles à propos de l'architecture de l'abbaye, recherches qui ont abouti à des conclusions parfaitement pertinentes en ce qui concerne les phases et la chronologie de la construction<sup>1</sup>.

On rappellera brièvement<sup>2</sup> que les ruines majestueuses de l'église du monastère permettent de reconnaître un chevet à cinq absides échelonnées dont les quatre absidioles latérales sont encore voûtées, un vaste transept très débordant qui a perdu son système de couverture et une grande partie des murs de son bras méridional, et un ensemble de trois nefs ayant gardé du côté méridional, les murs et les voûtes du collatéral, avec le clocher élevé sur une des travées de celui-ci, et l'élévation latérale de la nef principale jusqu'au niveau des départs des grandes voûtes dont il subsiste des arrachements. Côté nord, les nefs sont très détruites: on y voit le mur goutterot de faible hauteur qui est, d'ailleurs, pour une bonne part une restitution due au service des Monuments Historiques, et les bases, presque toutes

restituées elles aussi<sup>3</sup>, des piliers des grandes arcades. A l'ouest, enfin, ne demeurent plus que les éléments bas de la façade, dont on peut toujours distinguer, cependant, l'ancienne division tripartite, et la structure de l'avant-corps central.

L'analyse détaillée de l'œuvre architecturale, que l'on n'a pas à envisager ici, montre que le monument était plus complexe que la rapide description qui précède ne le laisse supposer. Le chevet roman mis à part, l'édifice n'est pas homogène. Des changements de parti survenus dès le XII<sup>e</sup> siècle, des reconstructions gothiques de différentes époques, ont altéré son unité. Rendre compte de l'histoire de l'architecture de l'église de La Sauve s'avère d'autant moins aisé que l'état de ruine de plusieurs secteurs de l'édifice entrave les tentatives d'analyse minutieuse. Toutefois, grâce à Jacques Gardelles il est désormais possible de se faire une idée claire des principales campagnes de la construction de l'église, et d'affecter à la partie romane la mieux conservée, qui est celle où se rencontre l'essentiel des chapi-

teaux sculptés, c'est à dire le chevet, une datation vraisemblable.

Jacques Gardelles a d'abord débarrassé l'étude des constructions romanes de deux dates qui ne peuvent se rapporter à ces constructions.

La première de ces dates est 1079-1080. Cette date a une réelle importance historique: c'est alors que Gérard de Corbie s'installe dans le lieu où il désire implanter une abbaye. Mais, Jacques Gardelles l'a bien établi<sup>4</sup>, il ne nous reste rien des bâtiments qui furent réalisés dans les années qui suivirent immédiatement cette installation.

La seconde date est celle d'une consécration survenue en 1231 à la suite de travaux commencés en 1219<sup>5</sup>. Ainsi que l'a remarqué Jacques Gardelles, cette période du XIII<sup>e</sup> siècle est bien trop tardive pour correspondre aux parties romanes de l'église. En revanche, elle convient parfaitement pour la réalisation d'importantes transformations qui furent exécutées dans le collatéral méridional: mise en place de voûtes d'ogives sur ses deuxième et troisième travées, et érection du grand clocher qui est installé au-dessus de sa quatrième travée dont la structure fut remaniée depuis le sol afin de la renforcer.

Ensuite, Jacques Gardelles s'attacha à établir la chronologie des vestiges romans de l'édifice, et, notamment de ses parties orientales. De judicieuses observations lui permirent d'abord d'émettre l'hypothèse, qui est le fondement même de sa réflexion, de l'édification, par enveloppement de la première église construite du temps de saint Gérard, du monument dont les restes se voient encore de nos jours. Puis, il proposa de mettre en rela-

tion la construction du chevet de l'église actuelle avec le transfert du corps de saint Gérard - mort en 1095 - qui fut, selon Dom Dulaur<sup>6</sup>, transporté "en un lieu plus décent" par l'abbé Pierre d'Amboise, lequel présida aux destinées de l'abbaye entre 1126 et 1131. Et il est vrai que l'organisation interne du chevet, qui faisait communiquer directement, avant une transformation récente<sup>7</sup>, l'abside centrale avec ses voisines immédiates, suggère que les lieux se prêtaient à une circulation commode autour d'un tombeau. Si l'on en retient l'idée, l'affirmation de *La Gallia Christiana* selon laquelle la sépulture de Gérard était déjà honorée autour de 1130, renforce la conviction que les parties orientales de l'édifice étaient effectivement construites à la fin du premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle.

Quant aux trois nefs de l'édifice, Jacques Gardelles démontra que si leurs murs extérieurs nord et sud furent vraisemblablement commencés avant ceux du nouveau chevet, ils furent, par contre, achevés après eux par les bâtisseurs des parties orientales, et équipés alors de supports qui modifièrent le nombre de travées prévues initialement<sup>8</sup>. Par la suite l'édification des parties hautes des nefs se poursuivit avec lenteur, l'élévation méridionale de la nef principale en atteste, avec, en particulier, les départs des lourdes ogives qui avaient été lancées, quelque temps après celles de la croisée du transept, pour couvrir ce vaisseau dans le cours de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle.

L'étude de la sculpture, que l'on va maintenant entreprendre, tout en rejoignant les conclusions de Jacques Gardelles sur le déroulement général et

la datation des travaux de l'église de La Sauve, permettra, à l'occasion, d'apporter quelques éclaircissements sur certains des aspects de la construction qui demeurent encore assez obscurs, comme, par exemple, l'érection de la façade occidentale.

#### LE MAÎTRE DE LA SAUVE-MAJEURE

Le décor roman que l'on découvre encore de nos jours dans l'église de La Sauve est essentiellement constitué de chapiteaux dont les plus intéressants - et de très loin - sont toujours en place dans le chevet et la dernière travée des nefs. Il s'y ajoute quelques chapiteaux et quelques modillons à l'extérieur des absides, et divers bandeaux décoratifs prolongeant les tailloirs des chapiteaux ou entourant les arcs des fenêtres de l'abside centrale. En outre, quelques reliefs - chapiteaux et modillons - sont conservés dans le petit musée de l'abbaye. Les vestiges romans les plus récents d'entre eux en raison des relations artistiques impliquées par leur style et leur iconographie font entrevoir des changements profonds survenus dans les solidarités artistiques dont témoignait avant leur apparition la sculpture de l'abbaye. Il en sera question à la fin de cet article. Enfin, le musée des Cloisters à New-York possède onze modillons provenant de La Sauve<sup>9</sup>.

Dès le début de l'analyse, une donnée fondamentale se fait jour: la sculpture des parties orientales de l'église est toute entière dominée par la personnalité d'un artiste, qui a réalisé une proportion très importante des plus beaux chapiteaux, et, qui a exercé une très forte influence sur

les sculpteurs, peu nombreux en vérité, qui ont travaillé à ses côtés. C'est à cet artiste, que l'on nommera le Maître de La Sauve-Majeure, que la sculpture de l'édifice doit ses principales orientations.

### L'oeuvre

Son style très caractéristique rend aisée la recherche des oeuvres qui lui sont dues, surtout quand celles-ci comportent des figures humaines, ou animales.

Ainsi, on reconnaîtra tout d'abord que les personnages qu'il a exécutés présentent tous un type de visage absolument constant et des drapés toujours confectionnés suivant une technique invariable. Les visages dessinés de manière nettement triangulaire affichent des traits stéréotypés, fortement marqués, simples et rudes, dont l'immobilité est incapable de refléter un quelconque sentiment, mais qui retiennent l'attention par leur vigueur et l'impression d'énergie qui paraît se dégager d'eux. Les fronts bas, et dans leur alignement les nez rectilignes fermement tracés, assez larges cependant, et terminés même par des narines légèrement gonflées et épatées<sup>10</sup>, les arcades sourcilières très allongées et saillantes en dessous desquelles les yeux, entourés d'un bourrelet et le globe oculaire parfois percés d'un coup de trépan, s'étirent en amandes très effilées aux extrémités, les bouches aux lèvres, à peine séparées par une fente, qui descendent quelque peu vers leurs commissures, les petits mentons volontaires, sont autant de traits immuables composant des physionomies fort originales, qui, à elles seules, permettent de retrouver la main de ce sculpteur sur toutes les corbeilles historiées de la zone basse du chevet : celles sous les dou-



La Sauve : Homme dévoré par des lions.

bleaux des deux absidioles intermédiaires, et celles sous les arcs des deux grandes baies gémées qui ajoutent les murs séparant ces chapelles de l'abside. Pour un de ces chapiteaux seulement, la démarche ne saurait aboutir, car tous les



La Sauve : Adam et Eve.

visages des scènes de la Tentation du Christ dont il est orné ont été bûchés<sup>11</sup>. On est donc, déjà, parfaitement en mesure d'attribuer au Maître un premier groupe de reliefs remarquables, soit, au nord du chevet: le chapiteau de l'homme renversé que deux lions s'apprêtent à dévorer, celui d'Adam et Eve, le chapiteau des sirènes, celui dit des "Ulysses", et la grosse corbeille circulaire décorée de monstres et d'un combat contre un lion<sup>12</sup>; et, au sud: le chapiteau du Daniel entre les lions<sup>13</sup>, et celui de Samson. D'autre part, dans le haut de l'abside, en dépit d'une facture un peu négligée<sup>14</sup>, le chapiteau aux harpies et aux centaures



Saint-Sernin de Toulouse : Chapiteau tribune transept nord.

placé à gauche sous l'arc triomphal, et le chapiteau d'une colonnette à l'extérieur d'une fenêtre sur lequel des personnages s'empoignent par la barbe et les cheveux, de même que deux modillons de la première absidiole nord, l'un orné d'un acro-bate, l'autre d'une tête barbus, semblent également pouvoir être attribués au Maître de La Sauve<sup>15</sup>.



Daniel entre les lions.

Extrêmement utile pour déterminer avec assurance quelles sont les œuvres<sup>16</sup> du sculpteur, l'examen des visages fournira bientôt la matière de comparaisons significatives dans la recherche des origines de l'artiste. Pour sa part l'analyse des drapés, confirme absolument les attributions effectuées. Mais, de surcroît, c'est elle, surtout, qui apportera un éclairage irremplaçable sur les conceptions fondamentales du sculpteur, et sur la " famille " artistique à laquelle il appartient. On doit noter pour commencer, bien que la remarque ne soit pas d'une grande portée, que la formule générale des drapés sur les reliefs que l'on a attribué au Maître, présente très peu de variété<sup>17</sup>. Le vêtement principal, et en général unique, est uniforme: une tunique, au col un peu échancré sur la poitrine, tombe jusque en dessous du genou. Dans le cas du Samson une cape s'y ajoute, et dans ceux de plusieurs personnages féminins - l'Eve qui allaite, Dalila et une servante coupant les cheveux de Samson - la tête est envelop-

pée d'un voile dont les pans glissent sur les épaules.

Ces drapés, à l'ordonnance à vrai dire banale dans la sculpture du XII<sup>e</sup> siècle, ne nous apprendraient donc pas grand



La Sauve : les «Ulysses», détail.

chose, s'ils n'étaient composés de plis parfaitement révélateurs. En effet, partout de multiples plis aux bourrelets épais séparés par de profonds sillons froissent littéralement les étoffes. Souvent allongés, ces plis montrent par endroits la particularité d'être refendus par de petits sillons qui les subdivisent et en compliquent les dessins. A y regarder de près, cependant, le système des plis n'est pas anarchique: des séries parallèles ou des faisceaux suivent des lignes directrices qui entendent avec plus ou moins de réalisme accompagner les mouvements du corps. En fait toutes ces dispositions de plis que nous venons d'évoquer, rappellent irrésistiblement celles que l'on rencontre sur les drapés de nombreuses sculptures romaines - en particulier les reliefs d'une multitude de sarcophages - qui simplifient et schématisent les superbes mouvements de plis d'une certaine statuairie, celle dont la manière est qualifiée de *Muldenstil*<sup>18</sup> par les historiens de l'art ger-



La Sauve : combat contre un lion.



La Sauve : Samson.

maniques. Même si quelques tracés ou quelques compositions de plis, que nous considérerons dans un instant, sont étrangers à la sculpture romaine, il est bien clair que l'imitation de ces œuvres antiques les plus communément répandues constitue le fondement de la technique des plis du sculpteur de La Sauve. Ceci explique, d'ailleurs, l'emploi par l'artiste de procédés qui ne sont pas des plus fréquents dans la sculpture de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle. On observera, par exemple que les plis refendus et subdivisés sont une interprétation très proche des modèles offerts par les " plis en cuillères " de la sculpture romaine. Au reste, dans la scène du combat contre un lion appartenant au volumineux chapiteau circulaire de la baie géminée entre l'abside et l'absidiole nord, tout concourt à manifester de façon éclatante l'influence de l'art antique sur le Maître de La Sauve. D'abord, le thème de la lutte de l'homme et d'un fauve, qui est un des

poncifs d'une vaste série de sarcophages appelés " sarcophages de la chasse "<sup>19</sup>, et de même, ensuite, la présentation de l'action au moment précis où le lion dressé sur ses pattes postérieures est prêt à se jeter sur son adversaire qui, d'une main lève son bouclier, et de l'autre brandit son arme<sup>20</sup>; ensuite, l'agencement très adéquat du drapé, soulignant parfaitement, ici, le dynamisme de l'attitude du combattant, qui, à n'en point douter, à été copié avec beaucoup de fidélité sur quelque relief romain; et enfin, le type des plis... D'autre part, deux images encore: une lutte entre centaures<sup>21</sup>, et un tireur d'épines qui est probablement de sa main bien qu'il soit difficile de s'en assurer<sup>22</sup>, révèlent la même culture.

Toutefois, les emprunts à l'antiquité ne sont ni aussi nombreux, ni aussi directs dans les autres œuvres du Maître. Il s'en faut même de beaucoup. L'artiste, qui témoigne, avec ces quelques reliefs, et

notamment, répétons-le, celui de la chasse, d'une réelle connaissance de la sculpture romaine, n'introduit dans le reste de sa production que peu d'éléments tirés de cette source, à l'exception de celui, certes fondamental, qu'est la technique des plis. Manifestement il prend du recul, et s'affranchit bien souvent des critères réalistes de l'art romain. On l'a déjà remarqué, les visages qu'il exécute sont dénués d'expression, et aucun d'entre eux ne saurait être rapproché d'un modèle romain. Il recherche davantage l'expressivité des formes et des attitudes, que leur rendu. Il néglige également de donner aux corps des proportions convenables: souvent les têtes sont trop grosses, les bustes trop longs et trop maigres. Il organise par endroits les étoffes sans se plier aux règles de la pesanteur, par exemple en adoptant pour le traitement de la tunique d'Adam au travail, une série de plis horizontaux<sup>23</sup>. Dans un cas, celui de la cape du Samson déchirant la gueule du lion, c'est l'idée de volume qu'il rejette: la grande pièce de drap qui flotte derrière le personnage produit un effet de planéité presque absolue, que ne rachètent ni le long fuseau de plis totalement aplati, ni les plis repassés et en zigzag, qui parcourent sa surface<sup>24</sup>. En outre, il découpe fréquemment aux extrémités des chutes de plis, de petits polygones entourés d'un bourrelet, forme bien artificielle dans laquelle on a du mal à reconnaître, tant elle est ici présentée de manière incongrue, l'interprétation romaine dite " en queue d'aronde "<sup>25</sup> des plis en volute par lesquels se terminent de belles chutes d'étoffes des drapés antiques.

En somme, l'étude des figures humaines fait apparaître que le Maître de

La Sauve Majeure qui conserve dans la confection de presque tous les plis des drapés - à l'exception de ceux que l'on vient de décrire - la technique acquise en observant la sculpture romaine, s'éloigne le plus souvent des autres principes régissant celle-ci. Ce faisant, il infléchit les caractères de son art en direction de conceptions plastiques beaucoup plus romanes qui tendent à s'imposer au cours de la troisième décennie du XII<sup>e</sup> siècle dans un milieu artistique couvrant une vaste zone du midi de la France, auquel il appartient par tous les aspects de son oeuvre, comme on va bientôt en juger.

L'analyse des figures animales et monstrueuses, dont le Maître est l'auteur, révèle la même dualité des tendances. On prendra d'abord l'exemple des figures de lions<sup>26</sup>, assez schématiques, mais qui retiennent pourtant l'attention, parce que le sculpteur a bien rendu leur force physique, et les a dotées, en outre, d'une véritable " présence ". Gueule ouverte, crocs bien apparents, le museau strié de rides profondes, les épaules puissantes revêtues d'une crinière bien fournie en mèches bouclées<sup>27</sup>, ces fauves sont des images non dénuées de vraisemblance - les meilleures, en tout cas, qu'ai produites la sculpture romane dans le Bordelais et la Gascogne - et l'on peut reconnaître en eux une interprétation, qui simplifie mais ne dénature pas, de nombreux modèles présentés par la sculpture romaine<sup>28</sup>. Mais il arrive que ces animaux entrent dans des compositions qui proviennent, elles, d'une autre source. C'est le cas de celle qui se voit sur le chapiteau oriental de la baie ouverte entre l'abside et l'absidiole nord. A chaque angle de la corbeille, deux lions unissent leurs corps en une

seule tête, de la gueule de laquelle partent des tiges qui s'enroulent autour d'eux et s'épanouissent en feuillages<sup>29</sup>. L'origine du motif se situe dans les peintures de manuscrits, où de tels schémas décoratifs sont légion, en particulier dans les miniatures du centre-ouest et du sud-

ouest de la France<sup>30</sup>. Quant aux dragons dont les corps de reptiles couverts d'écaillés, très allongés, très sinueux, se nouent parfois à ceux d'autres monstres identiques<sup>31</sup>, ils sont issus, eux aussi de la miniature<sup>32</sup>. Il en va de même pour les basilics<sup>33</sup> sculptés sur le gros chapiteau



La Sauve : Lion à tête unique.



B.N. lat. 2138, folio 17. Moissac.

circulaire où apparaissent également la lutte contre le lion et le combat des centaures, cette corbeille illustrant fort bien, de la sorte, la diversité des sources du sculpteur.

La décoration végétale des chapiteaux à feuillages et des tailloirs, mérite aussi qu'on l'examine. Les corbeilles se répartissent suivant deux groupes principaux. Le premier consacre le règne de la feuille d'acanthé, laquelle dans les plus beaux exemples - ceux probablement que le ciseau du Maître a exécutés - tapisse complètement la pierre faisant disparaître les autres éléments du décor corinthien. Les compositions, observées de près, sont alors complexes et font appel à des étagements, des recouvrements partiels et des emboîtements de feuilles en profondeur, des divisions de leurs limbes. . . Ces oeuvres dans lesquelles souvent le trépan a été employé, témoignent également par leurs schémas, d'une recherche de créations nouvelles menée à partir des formes antiques. D'autre part, comme on les repère à tous les niveaux du chevet et de la dernière travée de la nef<sup>34</sup>, on tient grâce à elles un indice supplémentaire de la rapidité des travaux dans cette partie de l'édifice. Peut-être le Maître est-il aussi



Décor végétal dans réseau de tiges entrelacées

l'auteur de quelques autres chapiteaux sur lesquels de nombreuses feuilles d'acanthé alignées avec plus de raideur, produisent, néanmoins, un effet de foisonnement. La plus réussie de ces compositions est rythmée par la présence d'épis sortant de hautes et fortes tiges<sup>35</sup>. Le second groupe de chapiteaux ornés de motifs végétaux est bien moins prolifique: il ne compte que deux exemplaires<sup>36</sup>. Mais il n'en est pas moins intéressant à considérer, car on le constatera bientôt, il apporte sa part d'informations dans l'enquête menée pour découvrir les origines du sculpteur. Sur la surface entière de ces corbeilles des tiges entrelacées dessinent un filet à mailles lâches et larges à l'intérieur desquelles pendent des feuilles et des pommes de pin. Il n'est pas inadmissible de penser que dans l'exécution de ces chapiteaux, dont le canevas très roman d'allure est bien réglé, et dont la réalisation est soignée, le Maître est également intervenu.

Les tailloirs eux aussi peuvent être classés en deux séries. Dans la première un même motif décoratif est inlassablement répété: des feuilles d'acanthé se dressent côte à côte, laissant apercevoir, cependant, entre leurs lobes, des feuilles triangulaires, semblables à des rais de coeur, sculptées sur le fond de la pierre. Les ornements de la seconde série insufflent une vitalité nouvelle au rinceau antique et à des suites de palmettes fermées, dans un esprit, toutefois, très systématique, qui privilégie les lignes et ne conserve plus pour constituer ces figures végétales que des volutes, des tiges retournées en petites crosses, et, accessoirement, des lobes de feuilles très courts et des ligatures en chevrons. A deux reprises les

angles de ces tailloirs sont occupés par des têtes d'animaux monstrueux.<sup>37</sup>

### *La formation du sculpteur*

Très probablement, c'est bien dans les années 1120-1130, comme le suggéraient les travaux de Jacques Gardelles, que se situe l'activité de l'artiste de la Sauve. Alors, en effet, dans le midi de la France, ou le nord de l'Espagne, le processus d'imitation des figures humaines et animales de la sculpture antique, qui avait débuté vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle avec des sculpteurs comme Bernard Gilduin à Saint-Sernin de Toulouse ou le Maître de la cathédrale de Jaca, arrive à son terme. L'influence des peintures de manuscrits qui n'était pas négligeable dans un courant plus ancien<sup>38</sup>, reprend de la vigueur, et des apports nouveaux provenant des



Saint-Sernin, Toulouse. Apôtre. Relief dans le dambulatoire.





Porte Mégeville. Châteaueu. Annonciation.

enluminures, qui se manifestent surtout à partir de la deuxième décennie du XII<sup>e</sup> siècle, par exemple à la Porte Miègeville<sup>39</sup>, concurrencent et supplantent peu à peu les schémas romains, et entraînent l'essor d'une sculpture romane très stylisée ne renfermant plus guère de réminiscences de l'antiquité, qui est celle dont le portail de Moissac, autour de 1125<sup>40</sup>, propose une des plus précoces et des plus parfaites illustrations.

Mais il est bien évident que dans de nombreux monuments de cette troisième décennie le détachement par rapport aux solutions de la sculpture romaine n'est pas aussi prononcé qu'il l'est au portail de Moissac. L'oeuvre de Moissac, brillante et novatrice, devance la majorité des réalisations contemporaines. Beaucoup de sculpteurs conservent donc, dans cette période, des schémas empruntés à l'art antique, qui prennent plus ou moins de place dans leurs productions, et auxquels ils donnent de plus en plus souvent des interprétations nouvelles qui s'éloignent de l'orthodoxie des formes romaines. Ces schémas ils les tirent parfois encore directement de l'observation de modèles clas-

siques, mais souvent ils leur sont également transmis par l'imitation d'oeuvres romanes d'un passé récent.

Tel fut le cas du sculpteur de la Sauve. Un ensemble de comparaisons éloquents avec des reliefs reflétant cette histoire de la sculpture romane en Languedoc, qui appartiennent essentiellement au même prestigieux monument - la collégiale Saint-Sernin de Toulouse - permettent de l'affirmer, en même temps qu'ils rattachent ce Maître au milieu artistique toulousain, et qu'ils étayent la datation qui a été avancée.

D'autres rapprochements avec diverses oeuvres du Sud-Ouest apparentées à la sculpture toulousaine confirmeront ces résultats.

De fait, on devine immédiatement que l'art du Maître prend ses racines dans la sculpture romane de Toulouse, lorsqu'on

remarque que les visages de ses personnages répondent, trait pour trait, au type le plus ancien apparu à Saint-Sernin de Toulouse, celui créé par l'atelier de la Porte des Comtes, autour de 1090, pour les figures de ses chapiteaux, notamment de ceux qui, dans les tribunes du choeur et du transept de l'édifice, sont décorés d'anges en lutte contre des dragons ou de dragons s'appêtant à dévorer des hommes<sup>41</sup>. Sur ces physionomies s'impriment avec les mêmes procédés qu'à La Sauve-Majeure, les mêmes accents d'une rudesse un peu "barbare", qui traduit ici l'émergence de la figure humaine dans l'art toulousain<sup>42</sup>.

D'autres rapprochements significatifs entre ce premier atelier de Saint-Sernin et l'oeuvre du Maître ne sauraient être omis. Par exemple, les figures de l'atelier de la Porte des Comtes introduisent dans la



Saint-Sernin, Toulouse. Porte Mégeville. Ascension. Détail.

sculpture languedocienne un canon très proche de celui que l'on retrouvera à La Sauve, et qui est entaché des mêmes imperfections physiques<sup>45</sup>. D'autre part, en ce qui concerne l'iconographie, l'image, plusieurs fois répétée sur les corbeilles exécutées par ces sculpteurs de Saint-Sernin, des anges qui plongent leurs lances dans des gueules de dragons aux corps dressés à la verticale et dessinant de volumineuses circonvolutions<sup>44</sup>, donne le schéma d'un chapiteau de la fenêtre d'axe de l'abside de l'église girondine qui a probablement été sculpté par le Maître<sup>45</sup>.

Saint-Sernin, encore, mais cette fois avec des œuvres un peu plus récentes et touchées, elles, par des influences antiques, a joué un rôle capital dans la formation de certaines conceptions fondamentales de l'artiste de La Sauve. En effet, c'est grâce à ces reliefs qu'il a pris conscience de l'enrichissement que pouvait apporter à un sculpteur la connaissance des œuvres classiques, et c'est aussi par leur intermédiaire qu'il a pu se familiariser avec certaines techniques romaines, en particulier le traitement des plis qui est omniprésent dans sa production. Celui-ci était précisément apparu en Languedoc dans les dernières années du XI<sup>e</sup> siècle, chez Bernard Gilduin et son atelier, et avait été utilisé jusqu'aux environs de 1110, par les sculpteurs des éléments réputés les plus anciens du décor de la Porte Miègeville. D'excellents exemples de ce procédé se voient dans les drapés des étoffes qui couvrent la poitrine de deux anges et d'un apôtre de la série des plus grandes plaques en bas-relief encadrées dans le mur entre le déambulatoire et la crypte<sup>46</sup>, et également sur les tuniques des personnages des chapiteaux de l'Annonciation et du Massacre des

Innocents de la porte<sup>47</sup>. Néanmoins, on observe que dans les œuvres du déambulatoire, comme au portail, il a très rarement<sup>48</sup> été fait un usage exclusif de la technique en question. Leurs auteurs avaient une expérience de l'art romain très étendue et n'hésitèrent pas à se servir de formules de plis plus savantes, dissimulant moins les corps et mettant mieux en valeur les mouvements des drapés. Par ailleurs, même si ce n'est là qu'un détail, il faut signaler que les retombées sur les épaules du voile qui couvre la tête de la Vierge couronnée, disposée à l'intérieur d'un médaillon sur la bordure nord de la table d'autel, révèlent que l'art de Bernard Gilduin proposait de très beaux exemples de longs plis en fuseau - et en faible relief - exactement du type de celui qui anime la cape du Samson de La Sauve<sup>49</sup>.

Pour leur part, les grands reliefs du tympan et des côtés de l'avant-corps de la Porte Miègeville, datés, eux, des alentours de 1115, dont le style toujours très dépendant des formes antiques inclut néanmoins des nouveautés d'un esprit plus roman, ont apporté une contribution remarquable à l'élaboration de la manière du sculpteur de La Sauve. Sans doute, certains de ces reliefs, lui ont-ils proposé, à leur tour, des motifs assez fidèlement imités de la sculpture romaine. Par exemple, sur quelques-uns d'entre eux furent sculptés des personnages chevauchant des lions, et les fauves, exécutés avec une grande maestria, et plastiquement supérieurs à ceux du Maître, correspondent à une interprétation de modèles romains qui a probablement inspirée celle de La Sauve, car en dépit de sa plus grande qualité elle est du même type, et montre une stylisation de même espèce,

mais bien évidemment moins accentuée<sup>50</sup>. Toutefois, ce qui a été parfaitement déterminant pour la formation du sculpteur, ce fut de rencontrer dans d'autres œuvres du même ensemble toulousain une nette distance volontairement prise à l'égard des formules artistiques de l'antiquité. On en a une preuve concrète quand on aperçoit sur les drapés des figures de l'Ascension du tympan ou sur ceux des effigies de saint Pierre et de saint Jacques de l'avant-corps, de multiples chutes de plis s'achevant par des queues d'aronde extrêmement stylisées et déformées<sup>51</sup>, dont le schéma est, précisément, celui qui provoque l'étonnement lorsqu'on observe de nombreux drapés de La Sauve. Ainsi, il apparaît qu'au contact même des œuvres de Saint-Sernin, le sculpteur de l'abbaye de l'Entre-deux-Mers a également appris à rejeter parfois les leçons de l'art antique et à libérer sa manière de ses contraintes fut ce au prix d'une stylisation exagérée.

On s'accordera, enfin, à reconnaître que le sculpteur de La Sauve est également le débiteur des artistes de Saint-Sernin pour la conception de ses chapiteaux à décor végétal, et de ses tailloirs. Parmi les corbeilles à feuilles d'acanthes, les meilleures œuvres obéissent aux principes, reconnus par Marcel Durliat, d'après lesquels s'organisent celles du déambulatoire et du rond-point de l'abside de la collégiale languedocienne<sup>52</sup>. Saint-Sernin peut-être encore, mais à coup sûr un édifice toulousain, a, en outre, transmis au sculpteur de La Sauve la formule des réseaux à grandes mailles qui structurent le décor de feuilles et de pommes de pin de deux de ses chapiteaux. De tels schémas aux origines lointaines qui doivent être cherchées dans

le chevet de Saint-Jacques de Compostelle<sup>53</sup>, ont probablement été d'abord recueillis à Saint-Sernin. Mais on n'a plus conservé dans l'église même, ou dans la collection des vestiges de son cloître qu'abrite le Musée des Augustins, que des compositions plus recherchées dans lesquelles personnages et animaux occupent les mailles des filets, dont, souvent, par leur agitation débordante ils font presque oublier l'existence<sup>54</sup>. Quoi qu'il en soit, il subsiste un bon nombre d'œuvres provenant d'autres édifices de la ville, notamment des cloîtres de La Daurade et de Saint-Etienne, sur lesquelles les réseaux n'enferment que des ornements purement végétaux<sup>55</sup>, et il saute aux yeux que les reliefs de La Sauve sont très proches parents de certaines d'entre elles. On indiquera, au passage, que le motif remporta vite du succès en Bordelais, en Saintonge et en Angoumois<sup>56</sup>.

En ce qui concerne les tailloirs, de la seconde série que nous avons définie, c'est à dire ceux qui portent témoignage d'une incontestable création romane par une mise en œuvre très originale du répertoire décoratif classique, leurs éléments de base, les volutes, les petites tiges recourbées, ou encore les petits chevrons, furent utilisés sur les tailloirs de Saint-Sernin dès le début du chantier. Toutefois, ils y furent toujours combinés avec des palmettes aux lobes larges et modelés, souvent déprimés en leur centre ou encerclés par des tiges, dont l'aspect végétal était bien affirmé. En fait, pour rencontrer la stylisation rigoureuse des reliefs de La Sauve, et leurs effets " d'arabesques ", il faut se déplacer dans des monuments qui, menant leurs propres expériences, toutes plus ou moins liées cependant aux

recherches toulousaines, ont poussé plus loin que Saint-Sernin la schématisation des formes héritées de l'art romain. Ainsi, par exemple, sur des tailloirs du chevet de Saint-Sever, de la crypte de Saint-Girons à Hagetmau, ou sur des tailloirs du cloître de Moissac, on pourra observer des rinceaux ou des suites de palmettes très voisins de ceux de La Sauve<sup>57</sup>. On devine, en conséquence, que la culture artistique du Maître de la Sauve a parfois bénéficié d'une ouverture vers des chantiers de la région autres, que ceux de Toulouse, dont les travaux répondaient à des préoccupations semblables aux siennes. Ceci va se vérifier.

En définitive, parmi les diverses réalisations de la sculpture romane toulousaine, et principalement parmi celles de Saint-Sernin de Toulouse antérieures à 1120, apparaissent à peu près toutes les composantes de la facture de l'artiste de La Sauve. Il faut le souligner : dans cette période on les chercherait vainement, ainsi réunies, au sein d'un autre domaine artistique. Si à Saint-Sernin elles sont le plus souvent présentées par des ensembles de très haute qualité dont la réalisation a exigé des talents bien supérieurs à ceux attestés par le sculpteur, cela renforce tout à fait la conviction que c'est bien là le milieu dont la fréquentation l'a influencé de façon décisive. Autrement dit, tout ce qui précède laisse supposer qu'il a reçu sa formation sur un chantier de Toulouse ou de la région proche. Ses rapports avec le chantier de Saint-Sernin, lui ont apporté des modèles esthétiques, l'ont incité à se tourner vers la sculpture antique, et, de surcroît, l'ont aidé à orienter son œuvre vers des solutions nouvelles, vraiment romanes.

C'est en adoptant celles-ci que le sculpteur a pu mieux exprimer son sens personnel du relief et des compositions, et attribuer à ses figures une liberté d'allure qui leur est particulière, c'est à dire faire œuvre originale, au prix, souvent, de quelques imperfections, et même de quelques invraisemblances stylistiques, lesquelles, il est vrai, sont parties intégrantes du fonds artistique romain.

En tout cela, il suit un parcours qui offre beaucoup de points communs avec ceux d'autres sculpteurs qui ont travaillé en Agenais, en Bordelais, et en Gascogne dans le premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle.

#### *L'appartenance à un courant artistique bien défini*

L'étude des reliefs du Maître de La Sauve conduit en conséquence à mettre en évidence l'un des aspects du rayonnement de l'art de Saint-Sernin de Toulouse à travers la sculpture du Sud-Ouest dans les premières décennies du XII<sup>e</sup> siècle.

Il s'agit d'un courant stylistique prenant sa source dans les œuvres de l'atelier de Bernard Gilduin et de ses successeurs à la Porte Miègeville. Ce courant témoigne de la persistance, pendant cette période, de schémas tirés du vieux fonds romain, et à ce titre ses réalisations sont d'autant plus intéressantes à identifier. La caractéristique majeure de ce style est le traitement des drapés des figures par de multiples bourrelets fréquemment refendus et séparés par de profonds sillons, mais l'intérêt pour l'art antique que révèle cette technique se traduit même quelquefois jusque sur le plan de l'iconographie, on s'en est aperçu à La Sauve-Majeure.

On notera, sans s'en étonner, que ce

style se propage parfois en même temps et dans les mêmes édifices que certaines autres manières issues de la sculpture toulousaine, par exemple celle qui dérive des productions de l'atelier de la Porte des Comtes. L'art du Maître de la Sauve, on l'a vu, a lui-même fait des emprunts à cet autre atelier de Saint-Sernin.

Les œuvres qui manifestent l'existence de ce courant sont assez nombreuses, et dans le cadre de cet article on ne proposera qu'une présentation rapide de quelques-unes des plus révélatrices. On constate, par ailleurs, que ce style subit très vite des déformations sous les effets de schématisations qui l'accompagnent presque depuis ses débuts, et qui ne cesseront de croître. Ce phénomène qui se conjugue avec la désaffection grandissante pour les modèles romains, explique que, passé le premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, il aura totalement disparu, cédant la place à des factures abâtardies - mais il faut le reconnaître souvent pittoresques - qui ne contiendront plus aucun souvenir des formes de l'antiquité.

Le style dont il est question se retrouve, il y a une certaine logique à cela, dans la



Saint-Caprais, Agen, Christ couronnant deux Saints

sculpture de plusieurs églises importantes de la moyenne vallée de la Garonne. Il est présent, dans les toutes premières années du XII<sup>e</sup> siècle, sur deux remarquables corbeilles de l'ancienne collégiale Saint-Caprais d'Agen<sup>58</sup>, situées, l'une sur une colonne appliquée contre l'un des piliers de l'arc triomphal du chœur - chapiteau où le Christ couronne saint Caprais et sainte Foy - l'autre sous l'arc d'entrée de l'absidiole méridionale - relief décoré d'une Assomption de la Vierge. Les vêtements du Christ et ceux de la Vierge, en offrent des exemples d'une excellente fac-

ture. On ne sera pas étonnés de les rencontrer dans la décoration de cet édifice, sur laquelle l'influence de Saint-Sernin fut parfois très directe<sup>59</sup>, et qui, par ailleurs, participa de manière bien évidente à diverses recherches sur l'interprétation des formes antiques<sup>60</sup>.

Au chevet de l'église Saint-Vincent du Mas-d'Agenais<sup>61</sup>, en aval et non loin d'Agen, un sculpteur dont les œuvres les plus faciles à examiner - un Daniel entre les lions, et un sacrifice d'Abraham - sont situées à l'entrée de l'absidiole méridionale, reprend à son tour les plis dont il est question, et aussi les queues d'arondes extrêmement schématisées des chutes de plis que l'on a rencontrées à la Porte Miégeville et à La Sauve. Sous son ciseau le style subit d'ailleurs d'autres déformations: souvent les plis sont davantage espacés, leurs dessins deviennent moins cohérents, et des parties d'étoffes un peu renflées et laissées parfaitement lisses, près du cou, sur la poitrine ou aux articu-



Le Mas-d'Agenais, Le sacrifice d'Abraham



Le Mas-d'Agenais, Daniel entre les lions

lations des membres, sont entourées d'un bourrelet qui les isole du reste du drapé, ce qui est, au demeurant l'exagération d'un schéma apparu à Saint-Sernin<sup>62</sup>. Il est clair qu'un intervalle de temps assez net sépare sa production des sculptures toulousaines ou agenaises, et on doit pouvoir la placer peu d'années après 1120. On notera, d'autre part, après Pierre Dubourg-Noves, que l'architecture de l'église du Mas-d'Agenais avait en commun avec celle de La Sauve, l'ouverture de la travée droite de l'abside sur les absidioles, et le recours pour ce faire à des baies géminées<sup>63</sup>.

Entre Agen et le Mas-d'Agenais, dans l'église de Saint-Sardos, parmi les quelques chapiteaux aujourd'hui déposés qui témoignent du soin qu'on avait apporté lors des travaux du XI<sup>e</sup> et du XII<sup>e</sup> siècles à la décoration de cet édifice<sup>64</sup>, le plus beau de ceux de la campagne du XII<sup>e</sup> siècle montre un personnage - un seul, mais il n'en subsiste pas d'autre sur

ces reliefs - qui conserve encore, malgré des mutilations, des drapés fortement ressemblants à ceux des figures du Mas-d'Agenais. Ce personnage est d'autant plus intéressant pour notre recherche qu'il s'agit d'un Daniel empoisonnant le grand serpent des Babyloniens<sup>65</sup>, thème connu surtout par ses représentations paléochrétiennes, et dont l'existence à La Sauve était, jusqu'ici, passé inaperçue, mais que l'on doit identifier sur un des chapiteaux de la fenêtre d'axe de l'abside. Les enroulements compliqués des énormes corps des dragons, leurs gueules, aux dessins presque identiques, qui pivotent de même manière pour planter leurs crocs dans la boule de poix, trahissent l'indéniable parenté des deux oeuvres. En outre deux autres chapiteaux de Saint-Sardos présentent des variations sur le thème des dragons aux corps entrelacés.

Le sud de la Gascogne, également, a été touché par ce courant stylistique. On ne saurait s'en étonner : depuis longtemps



Saint-Sardos. Détail du précédent.

déjà Marcel Durliat et Jean Cabanot ont démontré que la sculpture de Saint-Sernin avait joué un grand rôle dans le développement de la sculpture romane de la région. A Saint-Sever<sup>66</sup>, c'est précisément avec les oeuvres de sculpteurs "formés sans doute à l'école du Maître de la Porte des Comtes de Saint-Sernin de Toulouse, mais également influencés par Bernard Gilduin"<sup>67</sup> qu'il pénètre, au nord du transept, dans le décor de l'édifice. Son apparition, autour de 1100, est, alors, timide, ces artistes n'ayant exécuté qu'un petit nombre de reliefs, et utilisant des procédés techniques assez mélangés, et provenant de diverses sources toulousaines<sup>68</sup>. Ce style restera, au reste, d'importance limitée à Saint-Sever, même s'il s'affirme davantage, par la suite, sur quelques oeuvres des parties occidentales de l'église, avec l'arrivée de nouveaux sculpteurs de la région toulousaine<sup>69</sup>. On datera ces reliefs des environs de 1120<sup>70</sup>.

En fait, c'est sur les chapiteaux historiés de la crypte de Saint-Girons d'Hagetmau, qui appartient à la filiation directe de cette dernière sculpture de Saint-Sever, qu'il se manifeste avec le plus de prolixité, et sous ses aspects les meilleurs, en dépit d'une facture des plis un peu grasse, et de quelques petits élé-



Saint-Sardos. Daniel et le serpent.

ments de stylisation que l'on a déjà rencontré en Agenais comme les plis ronds encerclant les articulations, qui sont ici, cependant, moins envahissants. En conséquence, des chapiteaux très ouvragés, tel celui orné de l'histoire du pauvre Lazare, symboliquement associée ici à l'épisode de Daniel qui tend la boule de poix au grand serpent des Babyloniens ce dieu de la mauvaise richesse<sup>71</sup>, ou celui qui présente la délivrance de saint Pierre, ou encore celui décoré d'hommes affrontant de grands oiseaux, les drapés offrent beaucoup de similitudes par leur technique et leurs dessins, à la fois avec les drapés des sculptures de la moyenne vallée de la Garonne que l'on a citées, et avec ceux des reliefs de La Sauve.

En revanche, dans les pays du cours inférieur de la Garonne par lesquels on achèvera ce tour d'horizon, le style n'a produit que des réalisations très secondaires - l'exception étant, bien entendu,

l'oeuvre de La Sauve - sans doute parce qu'il y fut rapidement concurrencé avec succès par des courants artistiques saintongeais. Une mouture de la technique



La Sauve. Daniel et le grand serpent.



Saint-Sever. Chapiteau des «vieillard»-Détail.

des plis qui est notre fil d'Ariane, de si médiocre qualité qu'elle n'en a même pas retenu tous les éléments constitutifs<sup>72</sup>, apparaît sur les figures sans grâce du chapiteau du sacrifice d'Abraham sculpté dans le porche de Saint-Seurin de Bordeaux, accompagnée sur divers railloirs des habituelles palmettes schématisées, et, sur d'autres corbeilles, de motifs peut-être empruntés au répertoire toulousain de la fin du XI<sup>e</sup> siècle. On jugera, au reste, avec Jacques Gardelles, que ces reliefs seraient difficiles à expliquer dans la puissante collégiale bordelaise après les toutes premières années du XII<sup>e</sup> siècle<sup>73</sup>. Le chevet de Notre-Dame de Soulac,<sup>74</sup> enfin, garde quelques chapiteaux érodés dont les figures les mieux conservées - celle par exemple d'un Daniel entre les lions - montrent également la technique des plis "à la romaine", employée, cependant, avec une certaine mollesse, ce qui paraît placer ces reliefs dans la suite des oeuvres de Saint-Girons d'Hagetmau. D'autres notations confirment la filiation, par exemple le constat de la faible valeur plastique présentée, dans l'église médocaine, par la représentation du thème de la délivrance de saint Pierre, qui est pourtant traité là sur le modèle iconogra-

phique d'un chapiteau bien mieux venu de la crypte landaise. On envisagera donc pour les oeuvres des parties orientales de l'église de Soulac une datation vers 1130.

Le faible intérêt présenté par ces productions girondines se passe de commentaires. On complètera le bilan pour cette région en indiquant que l'emprise de la sculpture de La Sauve sur les sculpteurs de nombreux petits édifices de l'Entre-deux-Mers n'eut pas pour conséquence de diffuser le style. Il ne s'en propagea qu'une déformation excessive car ces sculpteurs n'en retinrent que les côtés les plus schématiques, dans une démarche uniquement axée sur la



Hagetmau. Crypte de Saint-Girons. Parole du pauvre Lazare.

recherche du pittoresque, et ils perdirent de vue ses lointaines origines romaines. On va d'ailleurs s'apercevoir maintenant que ce processus avait déjà commencé dans l'abbaye même avec les productions des compagnons du Maître.

#### LES COMPAGNONS DU MAÎTRE

A l'ouest du transept, dans la dernière travée du collatéral méridional, la parti-

cipation de deux compagnons du Maître peut être aisément reconnue.

Le premier de ces sculpteurs suit indubitablement les leçons de l'artiste principal dans l'agencement des drapés et dans la technique des plis. Son ouvrage présente donc, à la fois, les traits de style qui évoquent encore la sculpture antique, et les schémas tout à fait romans, que l'on a observés dans les oeuvres du Maître. Mais on ne saurait confondre les productions des deux sculpteurs, car celles du compagnon présentent des formes aux dessins hésitants, aux volumes souvent confus et submergés par une avalanche de plis dont les tracés s'enchevêtrent. Les têtes rondes ou ovales sont d'une laideur presque comique. Ce sculpteur est l'auteur d'un sacrifice d'Abraham placé sous l'arc de communication avec la nef, et il faut aussi lui attribuer un chapiteau au-dessus d'une colonne engagée dans le mur gout-



La Sauve. Mort de Saint-Jean Baptiste, banquet d'Hérode.



La Sauve. Le sacrifice d'Abraham.

terot de la travée. Cette seconde corbeille ornée de lions installés sur une double collerette de feuilles, a pu paraître archaïque<sup>75</sup>, mais en fait le traitement du pelage des fauves par des bourrelets dont les séries parallèles partent dans tous les sens, est conçu comme celui des étoffes du relief précédent. En outre, les astragales cordés, et les dés médians ornés de dents de scie, qui agrémentent les deux chapiteaux, achèvent de convaincre que ceux-ci sortent des mêmes mains<sup>76</sup>.

La facture du second compagnon est bien plus originale. A première vue elle semble même n'avoir rien en commun avec celle du Maître, et être tirée de sources différentes. Il est vrai qu'elle développe un schématisme très poussé, et des accents de dureté, très inattendus. La technique de ce sculpteur dont il nous reste un chapiteau, disposé sous l'arc

entre le collatéral et le transept, qui représente l'histoire de saint Jean-Baptiste, et peut-être aussi quelques modillons<sup>77</sup>, n'utilise essentiellement que deux types de drapé : celui constitué de plis plats, repassés, aux arêtes vives, répandus en séries parallèles sur les membres ou en chevrons emboîtés entre les jambes, et celui dont les bourrelets très saillants bordent les étoffes, et encadrent des parties d'étoffe légèrement bombées et lisses au niveau des clavicales et des articulations des épaules, mais aussi parfois le long des bras, sur l'abdomen et la poitrine. La première formule des plis apporte aux drapés un aspect métallique. La seconde, notamment lorsqu'elle est employée dans le haut des torsos et sur les épaules, donne l'impression trompeuse que le sculpteur a voulu représenter des plaques de cuirasse<sup>78</sup>. Même si l'on veut bien observer que les visages figés et sévères ne sont pas trop éloignés de ceux sculptés par le Maître, et que le tailloir est revêtu de palmettes fermées très stylisées avec des petites têtes détachées aux angles, on conviendra que l'auteur de ce relief paraît avoir reçu une formation absolument indépendante de celle du Maître.

Pourtant il faut réviser cette opinion. Aux analogies que l'on vient d'évoquer et qui ne sont pas, il est vrai, caractéristiques, s'ajoute la constatation que le sculpteur de l'histoire de saint Jean-Baptiste possédait également la technique des plis en bourrelets refendus et dégagés par des sillons profonds. Il en faisait usage de manière certainement exceptionnelle, mais il n'empêche que l'on en trouve un exemple bien net sur l'une des manches de la tunique d'Hérode. Toutefois, on pourrait ne voir

là qu'une contamination très ponctuelle de sa manière par celle du Maître. En revanche, ce qui invite impérativement à admettre sa dépendance par rapport au milieu artistique duquel est issu le Maître, c'est la découverte que les éléments même qui donnent à son style ce caractère en apparence si différent, sont qui ont pris très tôt dans des oeuvres dérivées de Saint-Sernin une vigueur parfois presque aussi surprenante. En effet, on a observé plus haut la présence de bourrelets encerclant des zones d'étoffes privées de plis dans la sculpture du Mas-d'Agenais, de Saint-Sardos, de Saint-Girons d'Hagetmau. Au Mas-d'Agenais, par exemple, sur les drapés de Daniel ou ceux d'Abraham, la formule appliquée à l'endroit des clavicales est tout aussi fortement marquée et incongrue qu'à La Sauve. De plus, il faut savoir que les plis plats, très raides, dont l'origine est



Hagetmau. Crypte de Saint-Girons. Chapiteau

ancienne en Gascogne ainsi que dans le domaine toulousain,<sup>79</sup> coexistent dès la fin du XI<sup>e</sup> siècle dans la sculpture de ces régions avec les plis en bourrelets. Ils ont une facture particulièrement sèche et dure sur un chapiteau d'Hagetmau, exécuté par un sculpteur contemporain de celui aux oeuvres duquel nous avons fait allusion. Sur les bras d'un personnage de cette corbeille, ils s'y organisent même en chevrons à l'aspect tranchant. Par divers moyens, le drapé entier de cette figure<sup>80</sup> rejoint d'ailleurs les effets de rigidité et de rudesse obtenus sur les étoffes du chapiteau de La Sauve. On peut en dire autant des drapés de certaines des plaques de l'abside de Saint-Paul-les-Dax<sup>81</sup>.

On ajoutera que l'exagération, la stylisation outrancière qui rendent ce chapiteau de La Sauve extrêmement spectaculaire, ont été très appréciées au XII<sup>e</sup> siècle et ont suscité dans l'Entre-deux-Mers de nombreuses imitations. Enfin, on rappellera que son iconographie, ne manque pas de détails pittoresques<sup>82</sup> : le plus savoureux étant le geste d'Hérode qui tortille sa moustache lorsque Salomé danse devant lui, geste que l'on retrouve dans une représentation du même épisode au revers de la façade de Saint-Sever, et qui traduit le désir de séduire animant le personnage, et sans doute aussi son trouble. Les mêmes sentiments sont indiqués sur un chapiteau de Saint-Etienne de Toulouse par une caresse d'Hérode à l'égard de Salomé. A propos de cette dernière corbeille, il n'est peut-être pas inutile de remarquer que dans la scène de la décollation du saint le palais d'Hérode est figuré par une belle image d'architecture dont l'élément le plus élevé, dressé juste en arrière de Jean, est une sorte de tour-porche portée par des colonnes qui offre



le type de modèle qu'a suivi le sculpteur de La Sauve pour représenter la prison du précurseur.

Il est très probable qu'un autre sculpteur encore a participé au décor des parties basses du chevet en réalisant, sous l'arc oriental de la baie géminée entre l'abside et l'absidiole sud, le chapiteau des Tentations du Christ. Bien que mutilé ce relief montre des drapés présentant les plis auxquels le Maître nous a habitué, et également, dans le cas d'une des figures du Christ, un pli circulaire qui entoure une articulation. Toutefois, la maladresse générale des formes et des attitudes, en fait une oeuvre à part.

On ne peut également se risquer à attribuer un certain nombre de petits chapiteaux des fenêtres de l'abside et du transept, et divers modillons des corniches, à l'un ou l'autre des sculpteurs des importants chapiteaux de l'ensemble oriental de l'édifice. L'état de conservation de quelques-uns de ces petits reliefs, et leur facture souvent simplifiée s'y opposent. Cependant dans les perspectives de futures études sur le rayonnement de la sculpture de La Sauve, on indiquera qu'ils présentent parfois des thèmes que l'on retrouve ici ou là en Gironde, c'est le cas de la grande harpie aux ailes largement déployées, du centaure à tête de démon grimaçant, du pastophore, des quadrupèdes aux cous entrelacés<sup>83</sup>...

Par ailleurs, on reconnaîtra que les thèmes des principaux chapiteaux de La Sauve, aussi bien ceux du Maître que ceux des compagnons, sans vraiment correspondre à un programme, entrent dans les mêmes transparentes perspectives de Rédemption, souvent mises en relation avec le sacrifice de l'autel. Il faut cepen-

dant noter le fréquent recours à des scènes de l'Ancien Testament ou à des allégories, pour illustrer ces grandes vérités de la foi sur lesquelles se fondaient les règles de vie et la spiritualité des moines. Dans l'iconographie du début du XII<sup>e</sup> siècle il en est souvent ainsi.

### LA RENCONTRE AVEC L'ART DE L'OUEST

Avec l'étude des oeuvres romanes de La Sauve-Majeure, on pénètre en réalité au coeur des problèmes que pose le développement de la sculpture romane en Gironde. On a longuement exposé le rôle joué par la sculpture languedocienne dans la décoration de ce grand édifice du Bordelais, et on a fait allusion à celui plus modeste qu'elle avait tenu à Soulac ou à Saint-Seurin de Bordeaux. Pour sa part la suite de la sculpture de La Sauve, tout particulièrement dans l'Entre-deux-mers, a reçu elle aussi, la marque du Languedoc, même si celle-ci est indirecte et accompagnée de bien des déformations. En outre, l'influence languedocienne se retrouve, prenant d'autres formes, dans d'autres monuments de la région, le décor de la croisée du transept de Sainte-Croix de Bordeaux en est un exemple<sup>84</sup>. On peut donc dire, sans exagération, que la sculpture languedocienne est un des fondements de la sculpture du XII<sup>e</sup> siècle en Gironde.

Il n'échappe cependant à personne, que les impulsions les plus puissantes sont venues d'une autre sculpture : celle de l'Ouest et particulièrement de la Saintonge.

Or, à La Sauve-Majeure, au moment où

s'élevait la façade occidentale, une rencontre s'est produite entre ces deux courants d'influences. Mais, en raison de l'état de ruine actuel de la façade, il n'est resté que des témoignages très incomplets de ce phénomène, lequel, s'il avait été transmis dans son intégralité, aurait pu apporter beaucoup à la connaissance de la sculpture romane.

Pour être bref, et aller, néanmoins, à l'essentiel, résumons en premier lieu les quelques observations que l'on peut effectuer de nos jours.

On remarque d'abord que la construction de la façade, depuis ses premières



La Sauve. Façade Ouest. Ange, chapiteau.



La Sauve. Façade. Relief contrefort Nord-Ouest.

assises, fut entreprise après le changement de parti qui modifia dans les nefs le nombre de travées prévues au départ. En effet les supports engagés dans les deux

parements du mur de cette façade sont des piliers à dossier et demi-colonnes, alors que le projet initial ne comportait que des pilastres.

On note ensuite que les rares vestiges de sculptures qui restent accrochés aux éléments d'architecture encore debout de la façade sont des oeuvres exécutées par l'atelier du Maître. En effet, un ange sculpté sur un piédroit de l'arcade située à gauche de l'ancien portail, et deux autres personnages placés à peu près à la même hauteur sur les angles abattus des contreforts de l'angle nord-ouest de la façade<sup>85</sup>, montrent des drapés absolument identiques à ceux des figures des parties orientales<sup>86</sup>. En outre, un chapiteau voisin du relief de l'ange, sous la même arcade, présente dans un réseau de tiges entrelacées, dont deux corbeilles du chevet fournissent les modèles, des petites palmettes stylisées comme il en existe sur de nombreux tailloirs.

Les observations qui précèdent obligent à reconnaître que le Maître et ses compagnons avaient pris, pour le moins, une participation active à l'édification de la façade au cours du démarrage et des premiers travaux de celle-ci qui fixèrent sa composition. La marche générale du chantier qui nous est apparue avoir été plutôt rapide dans la construction des parties orientales et des murs nord et sud des nefs, rend la chose très possible.

Mais l'ordonnance de cette façade, bien connue grâce à une gravure du *Monasticum Gallicanum*<sup>87</sup>, était absolument étrangère à l'art du Languedoc, et, en revanche, elle révélait des liens extrêmement serrés avec les façades de l'Ouest. Elle s'organisait à la manière d'un gigantesque écran, aux niveaux supérieurs décorés d'arcatures encadrant une grande baie, et dont la

partie basse, tripartite, contenait en son centre un avant-corps dans lequel s'ouvrait le portail flanqué de deux baies aveugles surmontées de petites arcades. Il est donc clair que l'atelier originaire du Languedoc, a été chargé d'une partie ou de la totalité - malheureusement, de nos jours, il n'est plus possible de trancher - de la réalisation d'une tâche dont le type ne lui était pas familier, et dont il n'avait très certainement pas dressé les plans.

C'est là un cas de figure inhabituel dans l'art roman, et pour lequel on ne saurait avancer une explication, si on ne pouvait faire entrer dans le débat l'exemple de la façade de Sainte-Croix de Bordeaux<sup>88</sup>. Au XII<sup>e</sup> siècle, le sort architectural de cette église, est à mettre en parallèle avec celui de La Sauve. La rénovation d'un édifice plus ancien, qui est entreprise à Sainte-Croix à peu près dans la période qui a vu s'élever le chevet de La Sauve, et qui débute, elle aussi, par les parties orientales, est alors confiée à des bâtisseurs venus du Languedoc, on y a déjà fait allusion. Mais la façade, probablement érigée ensuite, fut construite, elle, selon des conceptions de l'Ouest de la France. Toutefois les choses sont infiniment plus simples à comprendre à Sainte-Croix, car le style et l'iconographie de sa décoration sculptée le certifient, l'oeuvre du frontispice fut conçue et réalisée par des artistes qui venaient de l'Ouest, et, sans doute, plus précisément de Saintonge. On a donc affaire, en l'occurrence, à un exemple, qui n'est pas rare, d'intervention d'une autre équipe pour achever un chantier ou pour prendre en charge une partie bien définie de l'ouvrage. Ceci ne nous éclairerait donc aucunement pour tenter de trouver une solution au problème posé par la façade de La Sauve, si la

gravure du *Monasticum Gallicanum* n'attestait qu'il avait existé les liens les plus étroits entre les ordonnances architecturales et les principes décoratifs des deux façades. Leur degré de parenté, principalement au premier niveau de l'élévation, était même tel, qu'il ne pouvait se justifier que par l'imitation d'un des ensembles par les réalisateurs de l'autre, ou par leur conception à tous deux par le même maître d'oeuvre<sup>89</sup>.

En conséquence, on est fondé à penser que le projet de façade apporté par les artistes venus de Saintonge pour l'église Saint-Croix, a été très vite connu des moines de La Sauve, qui l'ont imposé à l'atelier qui édifiait alors leur église. Celui-ci a probablement été placé sous la direction des responsables du chantier de Sainte-Croix, mais à moins de découvertes futures d'éléments sculptés, nous ne saurons jamais si des compagnons travaillant à la façade de l'église bordelaise vinrent lui prêter main-forte.

Il découle de notre hypothèse, que la préférence fut accordée à La Sauve-Majeure aux formules artistiques de l'Ouest lorsque celles-ci se trouvèrent confrontées à celles du Languedoc. La chose peut étonner mais semble se vérifier dans plusieurs édifices de la région, et c'était peut-être notamment le cas à Sainte-Croix de Bordeaux. Doit-on, au reste, en être vraiment surpris ? Les solutions décoratives de l'Ouest paraissaient plus somptueuses, leur éclat était plus apparent parce qu'elles concernaient l'ensemble d'une façade, et non pas seulement un portail ou même un porche. D'autre part, leurs motifs souvent répétitifs permettaient de progresser rapidement dans l'exécution de l'ouvrage, leurs hauts reliefs - quand ils existaient - pou-

vaient pour la plupart être ajoutés peu à peu au décor et ne retardaient donc pas le déroulement de l'ensemble de la tâche, et, en outre, même ces hauts reliefs ne nécessitaient pas autant de soins et une technique aussi parfaite que la réalisation des grands tympans. . .

Au petit musée de l'abbaye, un chapiteau orné d'oiseaux sur des lions, et un fragment de chapiteau reprenant ce même thème hérité de l'art saintongeais, œuvres de quelques années plus récentes que les chapiteaux du chevet, témoignent d'une délicatesse de facture qui les rapproche beaucoup des petits chapiteaux provenant de la cathédrale Saint-André de Bordeaux conservés au Musée d'Aquitaine que Jacques Gardelles a rattachés à l'art de l'Ouest<sup>90</sup>. Ces deux reliefs, qui appartenaient peut-être à une galerie romane du cloître<sup>91</sup>, révèlent cette fois la présence effective de sculpteurs de la Saintonge ou de l'Angoumois, lors des travaux de décoration de l'abbaye. L'art de l'Ouest avait-il entre 1130 et 1140 définitivement supplanté à La Sauve-Majeure celui du Languedoc ? Une réponse affirmative serait téméraire, les preuves décisives faisant défaut, mais les quelques indications dont on dispose invitent à poser la question.

## NOTES

1) Jacques Gardelles, *L'Abbaye de la Sauve-Majeure, Guyot Archéologique de France 1987 Bordeaux et Bazadais*, Paris 1990, pp.251-254, et Campagnes de construction de l'abbatiale de La Sauve-Majeure, *Revue Historique de Bordeaux et du Département de la Gironde*, 1978-1979, pp.53-57.

2) Sur l'église de la Sauve-Majeure, outre les travaux de Jacques Gardelles voir : les notes manuscrites de Léo Drouyn, reliées en trois volumes, Bibliothèque Municipale de Bordeaux, ms. 208 ( le microfilm de ces notes peut être consulté au Centre Léo Drouyn, Université Michel de Montaigne, Bouliac); Léo Drouyn, *Album de la Grande Saune*, 1851; J.A. Bratais, *Les églises de la Gironde*, 1912, pp. 60-66; André Mauson, *La Sauve-Majeure*,

*Compte Archéologique de France Bordeaux et Bayonnais 1930*, Paris 1941, pp.217-232; Jacques Houlet et Max Sarradet, *L'abbaye de La Sauve-Majeure*, 1966; Hélène Conry, Les chapiteaux de La Sauve-Majeure, *Bulletin Monumental*, 1968, pp.345-372; Pierre Dubourg-Novey, *Guyot Roman*, 1969, pp.211-221, sans oublier la publication de CLEM, *Abbaye de La Sauve-Majeure Documents inédits*, 1995.

3) Seule subsiste une partie de l'élévation du premier pilier, et les bases du pilier nord-ouest de la croisée.

4) Voir notamment : Campagnes de construction..., *op. cit.*, p.38 et ss.

5) *Gallia Christiana*, II, col.871. Dans le *Grand Cartulaire de La Sauve-Majeure*, publié par Charles Higoussier et Arlette Higoussier-Nadal avec la collaboration de Nicole de Pina, Bordeaux 1996, nombreux sont les documents qui montrent l'éclair donné à cette dédicace survenue à la fin des importants travaux signalés. Voir tome II, documents 1456-1479.

6) Dom Dulaur, *Histoire de l'abbaye de La Sainte Majore*, 1683, copie manuscrite à la Bibliothèque Municipale de Bordeaux, pp. 127-131.

7) Jacques Gardelles, *op. cit.*, 1990, p.243 et note n° 15. Au XII<sup>e</sup> siècle existait un passage ouvert sous un arc plein cintre dans chaque mur séparant l'abside des absides adjacentes. Ces passages ont été partiellement obturés par des murs bas sans doute afin de construire des sortes d'arcatures avec les baies géométriques percées à leur suite dans les mêmes murs. Quant à ces haies, on peut penser qu'à l'origine une de leur principale utilité était d'apporter plus de lumière dans les absides latérales mal éclairées en raison de la présence des absides extérieures le long de leur partie droite.

8) Le projet initial devait comporter six travées, mais lors de la continuation des travaux dans la nef après la construction du chevet, un nouveau projet à cinq travées fut adopté.

9) Ils ont été publiés par Jacques Gardelles, ce sont les numéros 107 à 117 du catalogue *Sculptures médiévales à Bordeaux et en Bordelais*, 1976, pp. 113-119. Par ailleurs, nous partageons l'opinion de Walter Cahn, *Romanesque sculpture in American collections*, XIII, Chicago, Bloomington and St. Louis, *Great*, 1974, 2, p. 46. qui met en doute une provenance de La Sauve pour six modillons du Art Institute of Chicago.

10) La largeur des arêtes, ainsi que le léger épaulement, des nez n'apparaît que lorsque on observe crax-ci de face. Vue de côté, les nez semblent minces et à arêtes vives.

11) Corbeille située sous l'arc oriental de la grande baie perdue entre l'abside centrale et sa voisine méridionale.

12) Dans cette œuvre, sont les visages ont beaucoup souffert, il reste cependant une tête de cristaux assez érodée, et une partie d'une autre d'un même monstre, que l'on peut parfaitement rapprocher des têtes exécutées par le sculpteur sur les chapiteaux voisins.

13) Même si la tête du Damsel, qui repose, doucement inclinée, sur la main du personnage, donne quelque peu l'impression, en raison de cette attitude, d'être dotée de plus de sensibilité que les autres visages dus à l'artiste, on reconnaît aisément que tous ses traits sont ceux-là même que l'on vient d'observer. La légère recherche du modelé que l'on note sur ce visage, et qui est d'ailleurs loin de lui conférer une véritable douceur, se retrouve également sur certains physiognomies d'autres personnages : l'Éve de la Foire, les "Ulysses", ou encore le Samson portant les portes de la ville de Gaza. Seuls les cheveux - lesquels couvrent toutefois le front de même manière - ont un traitement plus soigné, avec des sortes de boucles ou lins des mèches habitées. Mais même ce traitement différent - variation en son peu significative - s'il n'apparaît pas sur d'autres chevelures des figures des chapiteaux, n'est pas absent des autres œuvres du Maître: la tête barbue d'un modillon du chevet qui est également de sa main en montre un

bon exemple.

14) Que l'on peut comprendre en raison de leurs emplacements élevés.

15) Nous ne connaissons les modillons des Cloîtres que d'après leurs photographies. Toutefois la tête d'un personnage féminin ornant l'un d'entre eux, publié par Jacques Gardelles sous le n°114, nous paraît justifier l'attribution de ce relief au Maître.

16) Nous ne traitons, jusqu'ici, que des reliefs ornés de figures humaines.

17) C'est, également le cas dans beaucoup d'œuvres romanes.

18) Ce que l'on peut traduire par: " style en creux ".

19) Voir : Bernard Andrieu, *Die Romische Jagdarchitektur*, Berlin 1980.

20) Celles-ci et le bras de l'homme ont disparu, mais on devine très bien le geste du belluaire.

21) Il appartient à la même grande corbeille circulaire. L'œuvre est malheureusement très dégradée, mais les parties encore viables montrent une excellente composition.

22) Il s'agit d'un petit chapiteau à l'extérieur d'une fenêtre de l'abside. La tête du personnage à malheureusement disparue. Les plis du drapé, et les détails de la morphologie du lion semblent bien correspondre au travail du Maître, mais ils sont très érodés.

23) Ces plus horizontaux, on peut partiellement les comprendre, car ils semblent indiquer que l'écoule remonte le long des jambes avec les mouvements de celles-ci lorsque Adam travaille la terre. Mais ils sont bien trop systématiques et la sculpture romane n'en aurait pas fait usage dans ce cas de drapé.

24) L'élément central des plis de la cape, ce grand furet très plat et terminé en " queue d'aronde ", reprend en fait le dessin de certaines chutes de plis verticales fréquentes dans l'art roman. Lui aussi ne respecte pas la vraisemblance car il se développe suivant une horizontalité. Il est encadré de plis en zigzag, dont la formule appartient également aux conventions romanes des chutes d'écoules.

25) Le sculpteur de La Sauve, connaît, pourtant le dessin correct des plis en queue d'aronde. Il l'a montré dans le drapé de la cape du Samson (voir note précédente). Mais, le plus souvent, il utilise des modèles romans très stylisés empruntés, on le verra à une certaine sculpture romane toulousaine.

26) Les figures de lion sont nombreuses à La Sauve. Les plus belles, sculptées par le Maître, apparaissent sur le chapiteau du personnage qui va être dévoré, à l'entrée de la première abside droite et l'abside, sur la corbeille voisine de la même baie, sur le chapiteau de Daniel et sur celui de Samson de la première abside sud.

27) Seul le lion qui combat contre un homme montre une crinière en mèches tressées.

28) Nombreux exemples dans Bernard Andrieu, *op. cit.*, en particulier, les planches 32 - 18 - 120 - 121, donnent divers exemples de lions dont les traitements, assez simplifiés, se rapprochent de ceux des lions de La Sauve. On notera, par ailleurs, que sur certaines images romanes (ex. pl. 121,1) l'articulation du mézetas est indiquée. C'est peut-être elle que le sculpteur roman a interprété sous la forme d'un petit " bracelet " ( J.Gardelles, *op. cit.*, 1990, p. 247.)

29) Cette composition a été répétée plusieurs fois par des campagnes du Maître, notamment sur le chapiteau de la dernière colonne du mur nord de la nef, et sur des petits chapiteaux des fenêtres du chevet. D'autre part, il semble que même sur les lions les plus " romans " d'allure, le détail de la queue qui passe entre les pattes arrière pour s'achever au-dessus de la croupe par un flexion, soit inspiré de l'enluminure.

30) Les miniatures des manuscrits enluminés à Limoges, ou encore à Moissac, montrent souvent ce motif du lion au corps didou-

blé. Ex.: B.N. Lat.8 tome I (seconde bible de Saint-Martial), folio 170 v°; ou encore: B.N. Lat.2138, folio 17. Dans ce dernier exemple, qui vient de Moissac, l'animal est un taureau, mais la composition est, néanmoins, très proche de celle de La Sauve. Le sculpteur de l'ouest de la France a également souvent repris le thème, ce qui se comprend aisément. Les absides de Marignac en Saintonge, et de Plassac en Angoulême, en fournissent de beaux exemples dans les années 1130-1140.

31) Il en est ainsi sur l'un des chapiteaux de l'arc d'entrée de la seconde absidiole nord. Le motif a été répété par l'atelier sous la dernière grande arcade du côté méridional de la nef. Le Maître a exécuté également d'autres dragons sur les deux chapiteaux de la fenêtre d'axe de l'abside. Leurs thèmes appelleront, plus loin, diverses comparaisons avec des sculptures d'autres édifices.

32) Les peintures des *Basas*, notamment, en montrent une foule d'exemples.

33) Des images de ces basiles se vident dans divers Bestiaires. Ex.: le manuscrit Royal 12C. XIX, folio 63, de la British Library à Londres, reproduction dans Ann Payne *Medieval Basas*, Londres 1990, p.84.

34) De tels chapiteaux apparaissent sous l'arc d'entrée de la deuxième absidiole nord, sur les colonnes de la petite arcature au-dessus des fenêtres à l'extérieur de l'abside, sous le dernier doubleau du collatéral méridional, et sur les colonnes qui portaient les grands arcs de la croisée du transept.

35) Chapiteaux de la première absidiole méridionale sous le doubleau en avant du cul-de-four.

36) L'un est placé sous le doubleau en avant du cul-de-four de la première absidiole méridionale, l'autre sur la grosse pile ronde de la baie ouverte entre cette chapelle et l'abside.

37) Il s'agit de tailloirs du chapiteau de Daniel, et de celui du chapiteau de Samson.

38) Celui de la première sculpture de Saint-Sernin de Toulouse, peu avant 1080, et du Maître de la Porte des Comtes.

39) Dès 1100, l'influence de la miniature est considérable dans le cloître de Moissac. Toutefois, entre 1110 et 1120, la Porte Migeville à Saint-Sernin de Toulouse, la Porte de Orlivères à Saint-Jacques de Compostelle, le Portal de l'Agneau à Saint-Laud de Léon... montrent combien était encore forte la résistance des formules antiques confrontées dans leurs sculptures aux nouvelles tendances.

40) En dernier lieu, Marcel Durliat, *Réflexions sur l'art roman en France, Cahiers de Civilisation Médiévale*, Janvier-Juin 1996, p. 58-59.

41) Pour ces œuvres voir: Marcel Durliat, *Haute Langue Roman*, 1978, pp. 77-79; *Saint-Sernin de Toulouse*, 1986, pp. 45-47; *Les sculpteurs romans de la route de Saint-Jacques, De Compostelle à Compostelle*, 1990, pp. 92-104.

42) Cette rudesse même, qui est par endroits plus intense que sur les chapiteaux de La Sauve, donne à ces visages, une présence bien figée de rester dans la mémoire d'un artiste. D'ailleurs la grande figure du Christ sculptée par Bernard Gilduin, et quelques autres dues au même artiste - par exemple celle de la Vierge de la tranche nord de la table d'autel - en conservent le souvenir à peine atténué.

43) Têtes trop lourdes, corps souvent amaigris dans leur partie supérieure.

44) Le thème fut repris peu de temps après, à Saint-Sernin même, sous un chapiteau de la voûte du bras sud du transept, et sur un chapiteau du cloître de Moissac. On le retrouvera, en Gascogne, au début du XII<sup>e</sup> siècle, dans des édifices qui furent soumis à des influences toulousaines, par exemple à Saint-Sever dans la tribune occidentale du bras nord du transept.

45) Malheureusement la tête de l'ange, trop érodée, ne permet pas d'en être tout à fait assuré, mais la composition, qui est excel-

lente, et les quelques plis que l'on aperçoit, plaident en faveur de l'attribution au Maître.

46) Ces œuvres furent exécutées par l'atelier de Gilduin, ainsi qu'on chapiteau au-dessus d'un pilastre du mur méridional du transept qui montre lui aussi un bel exemple du type de plis. Mais Gilduin lui-même a également utilisé la formule dans le drapé d'un pan du manteau au-dessus de la ceinture du grand Seraphin placé dans le déambulatoire à la droite du Christ. Au demeurant, de nombreux drapés constitués de plis ou bourrelets que l'on aperçoit sur les figures de la table d'autel sont une simplification de cette facture.

47) Un troisième chapiteau, décoré de l'histoire d'Adam et Eve, appartient au même groupe par son style, mais il présente peu de plis du type considéré.

48) Seuls les vêtements des personnages de la corbeille de l'Annonciation et de la Visitation, et de la corbeille du Massacre des Innocents présentent sur tous les drapés cette formule de plis.

49) Au demeurant, quelques années auparavant, dans la sculpture de l'atelier de la Porte des Comtes, la formule avait été employée, mais moins ostensiblement et avec moins de fermeté. On le constate, les modèles, à Saint-Sernin, ne manquent pas.

50) Cette application se fait principalement remarquer - en particulier chez les lions du relief placé sous la grande image de saint Jacques - par l'emploi, pour les coiffures, de mèches achevées en boucles, qui sont plus souples cependant, et plus allongées que celles des lions de La Sauve, et dans le traitement un peu simplifié des queues. Il y a aussi le détail des attaches trop probantes des griffes, que le sculpteur de La Sauve a traité par des sortes de miraines, qu'il a posé, dans quelques cas, sur des boules en dessous des pattes pour en évoquer les contours.

51) Il faut dire que ce n'est pas là une création de l'atelier de la Porte Migeville. Ce rendu artificiel des plis en queue d'aronde se manifeste déjà, mais avec un peu moins d'exagération, dans les drapés des grandes figures des piliers, et de quelques petits personnages des chapiteaux, du cloître de Moissac. Il faut préciser que sur certains drapés des personnages de la Porte Migeville, les queues d'aronde en question se plaquent de manière aussi incongrue que sur les créoles de la Saône Majeure. On s'en convaincra en observant le démon à la droite de Simon le Magicien.

52) Marcel Durliat, *op. cit.* 1990, p. 96 et fig. 55.

53) Marcel Durliat *op. cit.* 1978, p. 134.

54) Exemples: les chapiteaux à lions de la porte occidentale, ou le chapiteau à lions et acrolates venant, selon toute apparence, du cloître. Pour cette œuvre voir: Paul Mesplé, *Inventaire des collections publiques françaises Toulouse - Musée des Augustins Les sculpteurs romans*, Paris 1961, n° 212 et Marcel Durliat, *op. cit.* 1978, p. 135 et pl. 61.

55) Paul Mesplé, *op. cit.*, n° 41-44-45-50 provenant de Saint-Etienne; n° 170 et 171 de La Daurade.

56) Jacques Gardelles, *L'art roman, de Sculpture médiévale de Bordeaux et du Bordelais*, Bordeaux Musée d'Art et d'Archéologie, pp. 61, 69; reliefs n° 45-53-56-57-63.

57) Ces motifs sont proches mais jamais tout à fait identiques. Jean Cabanot, *Les débris de la sculpture romane dans le Sud-Ouest de la France*, Paris 1987, pp. 124-125, a déjà indiqué la propagation des formules des tailloirs de Saint-Sever dans l'Entre-deux-mers.

58) Sur cet édifice consulter: René Crozet, *Saint-Caprais d'Agen*, *Congrès Archéologique de France, 1969, Agenais*, pp.82-97; Pierre Dubourg-Noves, *Guyenne Romane*, 1969, pp. 254-256; Jean Cabanot, *op. cit.* 1987, notamment pp. 160-161, et 186-189; Wanda Frances Terpak, *The Romanesque Architecture and Sculpture of Saint-Caprais in Agen*, Thèse 1982 Yale University, Ann Arbor 1987; *The role of the Saint-Eutrope workshop in the romanese campaign of Saint-Caprais in Agen*, *Gesta*, 2, 1986, pp. 185-196.

59) Notamment celle de Bernard Gilduin et de son atelier sur plusieurs autres beaux chapiteaux.

60) Jean Cabanot et Wanda Frances Terpak, ont souligné les rapports avec les sculpteurs de la crypte et du chœur de Saint-Eutrope de Saintes, dont les créations étaient surtout fondées sur l'interprétation des formes décoratives de l'architecture romane.

61) Pour cet édifice voir Pierre Dubourg-Noves, *L'église du Mas-d'Agénais*, *Congrès Archéologique de France, 1969, Agenais*, Paris 1969, pp. 223-236.

62) Le schéma est apparu à Saint-Sernin pour marquer les articulations des membres, de l'oeuvre de l'atelier de la Porte des Comtes, mais les légers renflements sont entourés d'un pli plat, les bourrelets n'étant pas utilisés par ces sculpteurs. Avec Bernard Gilduin, sur la table d'autel, la formule est reprise, toujours pour indiquer les articulations, mais cette fois en employant des bourrelets. Au Mas-d'Agénais, la formule prend une allure infiniment plus arbitraire, parce qu'elle prend place, dans bien des cas, en dehors des articulations, que son dessin n'est plus uniquement circulaire, et que le pli qui encadre les légers renflements se détache de manière très isolée.

63) Pierre Dubourg-Noves, *op. cit.* 1969, p. 219.

64) Sandrine Lesizac, *Diens célestes du "Pays des Sorres": Saint-Jean-de-la-Boisne, Saint-Sardos*, mémoire de T.E.R., Université Michel de Montaigne Bordeaux III, 1994.

65) Pierre Dubourg-Noves, *op. cit.* 1969, p. 53 et 525; Robert Favreau, Bernadette Leplant, Jean Michaud, *Corpus des inscriptions de la France Méridionale, Gers: Landes - Lot-et-Garonne, Pyrénées-Atlantiques*, 1981, p. 137. Le thème se retrouve, sûrement, en Lot-et-Garonne à l'église de Saint-Pierre-de-Quirrimont, voir Mademoiselle Labit, *Dictionnaire des Eglises de France, III B*, p.169, et dans la crypte de Saint-Gérons, à Hagetmau, dans le département des Landes. En dehors de ces exemples du Sud-Ouest il nous paraît avoir été fort peu répandu à l'époque romane.

66) Sur Saint-Sever, nombreux travaux de Jean Cabanot. En dehors de ceux que nous citons voir aussi la mise au point publiée dans: *Saint-Sever millénaire de l'abbaye*, Colloque international 29, 26 et 27 Mai 1983, Mont-de-Marsan 1986, pp. 145-161, sous le titre: *La construction de l'abbaye de Saint-Sever. Etat des questions*.

67) Jean Cabanot, *Guyenne Romane*, 1978, p.119. Voir aussi J.Cabanot, *op. cit.* 1987, p.241.

68) Seulement deux chapiteaux à personnages sont dus à ces sculpteurs: un Christ dans une mandorle portée par deux anges entre saint Pierre et saint Paul, et des Anges emportant leurs lances dans la gueule de dragons. Ils sont placés dans une baie de la tribune occidentale du bras nord du transept. Sur le premier les drapés mêlant des plis plats hérités de l'atelier de la Porte des Comtes, et des bourrelets - rarement refendus - tirés de l'oeuvre de Bernard Gilduin. Le second chapiteau ne montre que des plis plats très raides.

69) Ou Agenaise, car leur style peut aussi bien avoir été transmis par des reliefs du type de ceux de Saint-Caprais d'Agen. Peu d'oeuvres en sont concernées, mais sur elles les drapés sont traités suivant la technique des bourrelets nombreux et parfois refendus. Le plus bel exemple est présenté par le chapiteau des petits personnages qui s'enroulent pour grimper dans des arbres, au revers de la façade occidentale, côté nord.

70) C'est à dire peu avant la réalisation des chapiteaux de Saint-Gérons d'Hagetmau qui en découlent. Jean Cabanot, *op. cit.* 1979, p.127.

71) Dans le Livre de Daniel on prête au roi Cyrus ces paroles, à propos du grand serpent: " Regarde! il vit, il mange, il boit: tu ne diras pas que ce n'est pas là un dieu vivant, adore-le donc, " *Dn.* 14, 24.

72) Les gros bourrelets de plis, imitent malheureusement des dessins de drapés romains, mais sans présenter - il s'en faut de beaucoup - toutes les subtilités de la technique: par exemple aucun

d'entre eux n'est néfaste.

73) Jacques Gardelles, *Bordeaux Cité Médievale*, 1989, p. 116.

74) Il est seul concerné par ce style. La nef montre, elle, un décor inspiré par la sculpture saintongeaise. Sur cet édifice voir : Marie-Pasquale Subes-Pivot, *Le décor sculpté de l'église Notre-Dame de la Fin des Terres à Souillac-sur-Mer*, *Actes du XLII<sup>e</sup> Congrès d'études régionales de la Fédération historique du Sud-Ouest, Souillac et les pays médocains*, Bordeaux 1989, pp. 235-251.

75) Jacques Gardelles, *op. cit.* 1990, p. 244.

76) C'est peut-être ce sculpteur qui exécuta le chapiteau du Daniel entre les lions servant de bénitier dans l'église Saint-Pierre de La Sauve, œuvre probablement tirée des ruines de l'abbaye.

77) Par exemple le modillon à tête d'animal, conservé au petit musée de l'abbaye, le museau et le front de la bête étant parcourus par des séries de ridés en apparence aussi tranchantes que des lames. Sous une corniche du chevet un modillon semblable, mais très érodé, pourrait aussi être de sa main. Toutefois, dans les deux cas, il manque des éléments précis de comparaison pour se prononcer.

78) Jacques Gardelles, *op. cit.* 1990, p. 247, a parlé des " caractères articulés semblant appartenir à d'étranges insectes ".

79) A Saint-Sever on en a des exemples à partir de la fin du XI<sup>e</sup> siècle, et à Saint-Sernin de Toulouse l'archez de la Porte des Comtes les emploie vers 1080.

80) Ce personnage qui tient par les cheveux deux malheureux dont des lions dévorent les jambes, porte sur la poitrine un plastron triangulaire bordé de pointes de diamant, les plis de la tunique le long des jambes tombent verticalement, parfaitement raides et à angles vives. En outre, son thème et aussi celui d'un autre chapiteau de la crypte permettent un rapprochement avec

le chapiteau de la première abside (le nord) sur lequel des lions dévorent de même manière un personnage au corps renversé.

81) Il s'agit des plaques exécutées par le sculpteur de la Cène. Leur comparaison avec le chapiteau de saint Jean-Baptiste a déjà été effectuée par Hélène Gausy, *op. cit.*, pp. 371-372, qui les place chronologiquement après La Sauve. Il est probable que ces reliefs que Jean Cabanis, *op. cit.* 1978, pp. 265-269, met en relation avec des œuvres espagnoles, doivent être mis également en rapport avec la sculpture de l'artiste d'Hagetman dont on vient de parler.

82) Salomé qui danse le corps renversé sous la table d'Hérode s'accroche à celle-ci d'une main, le glaive qui décapitera saint Jean et le plat qui recueillera sa tête sont présentés à Hérodiade, des anges balancent leurs encensoirs au-dessus de la tête de saint Jean présentée dans le plat.

83) La grande harpie - à laquelle il manque la tête - est sculptée sur un chapiteau à l'intérieur d'une fenêtre de la travée droite de l'abside; le centaure sur le chapiteau à l'extérieur d'une fenêtre de l'hémicycle de l'abside; le pastophore sur une console à l'angle du pilier nord-est de la croisée; les animaux aux cous entrelacés - motif qui se voit aussi au porche de Saint-Sernin de Bordeaux - à l'intérieur d'une fenêtre du mur oriental du bras nord du transept.

84) Il s'agit des deux chapiteaux de l'arc oriental de la croisée représentant Daniel entre les lions, et Jésus parmi les Docteurs. Jacques Gardelles, *Histoire de Bordeaux, tome II, Bordeaux pendant le Haut Moyen Âge*, 1963, pp. 178-179, a reconnu sur eux l'empreinte du Larigarde; et les date vers 1130.

85) Le piédroit sur lequel est sculpté l'ange dont on vient de parler montre lui aussi un angle abattu. Cette présentation des sup-

ports se retrouve au portail de Sainte-Croix de Bordeaux.

86) D'un aspect un peu plus relâché que ceux du Maître, ils révèlent, plutôt, la main d'un compagnon.

87) C'est la planche XVI de ce recueil de vues topographiques gravées au XVIII<sup>e</sup> siècle par les moines de la congrégation de Saint-Maur, devenu très accessible aujourd'hui par la réédition qui a été faite en 1985 de la reproduction effectuée en 1871 par les soins de Peigné-Delacour.

88) Les rapports entre les deux façades, ont été envisagés sous divers éclairages par : Tony Sauvel, *Les hauts-reliefs romans de La Sauve-Majeure et de Sainte-Croix de Bordeaux*, *Bulletin Monumental*, 1953, pp.7-14; Jacques Gardelles, *Histoire de Bordeaux*, *op. cit.* 182-183; Pierre Dubourg-Noves, *op. cit.*, p. 44 et 218.

89) Toute la composition du niveau du rez-de-chaussée devait être strictement identique, avec des parents de détail dont certaines peuvent être encore aperçues à La Sauve, comme les angles abattus de certains éléments de piédroits. Jacques Gardelles, *Histoire de Bordeaux*, *op. cit.* p. 182 a souligné, quant à lui, l'originalité du parti commun, comportant en son centre un avant-corps qui est une véritable réduction d'une façade de l'Ouest, et qui est flanqué de compartiments latéraux aux murs nus, chacun seulement percé d'une fenêtre. La façade de Sainte-Croix était un peu moins homogène que celle de La Sauve dans les parties hautes, mais sa réalisation avait entraîné, et elle était, d'ailleurs restée, achevée.

90) Voir : *Sculpture Médiévale de Bordeaux et du Bordelais*, *op. cit.*, pp. 65 à 89, et en particulier le relief n° 80.

91) Le chapiteau a été trouvé dans la maçonnerie du mur sud de l'église.



Tresses, sur la rive droite de la Garonne, est un village à la campagne, sur la route de l'Entre-deux-Mers.

Il constituait, dès le XII<sup>e</sup> siècle, un village de vigneron, en bordure du terroir bordelais. "Ad tres leucas", situé à trois lieues de Bordeaux (c'est là l'origine de son nom), il possède un clocher fortifié du XIII<sup>e</sup> siècle.

Tresses couvre une superficie de 1145 ha ; sa population augmente sans cesse du fait de la proximité de la grande métropole régionale et de l'installation de nombreuses familles, jeunes pour la plupart.

Le territoire de la commune est traversé, d'ouest en est, par la route départementale 936, dite "route de Branne", dont la fonction est de relier Bordeaux, sur la Garonne, à Bergerac, sur la Dordogne, et qui rejoint la Rocade rive-droite à l'échangeur n<sup>o</sup> 24.

C'est dans le quartier

de Mézac que l'aventure économique de Tresses a commencé il y a quelques années avec la réalisation de la Zone Artisanale.

La paroisse de Mézac, qui fut autrefois indépendante, a été rattachée à la paroisse de Tresses au XIII<sup>e</sup> siècle. Dans le cartulaire de l'église collégiale Saint Seurin de Bordeaux figure en 1152, un texte de donation pour deux vignes dans la paroisse "Sancti siméonis de Mélag"

Aujourd'hui, Mézac vit à l'heure du développement économique et de l'installation d'entreprises nouvelles. A la suite en effet de la Zone Artisanale, et dans sa continuité, la commune a entrepris la réalisation d'un Parc d'Activités, d'une superficie actuelle de près de 15 ha, et qui

est appelé à s'agrandir dans l'avenir. Déjà, plusieurs entreprises sont venues s'installer sur le Parc d'Activités (la dernière en date étant Dosatron International leader sur le marché des instruments de dosage), choisissant pour leur développement de se situer en bordure d'un futur grand axe de communication et à quelques minutes de la Rocade autoroutière rive-droite qui fait partie de l'axe autoroutier reliant le nord et le sud de l'Europe.

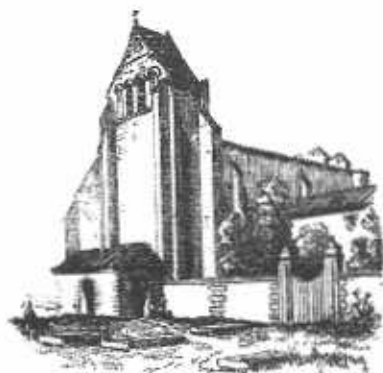
Fidèle à son histoire paisible, respectueuse de son environnement et déjà le regard fixé sur l'avenir, la commune de Tresses réalise depuis plusieurs années un équilibre harmonieux entre un cadre de vie agréable pour sa population, et un développe-

ment économique dynamique qui lui garantira non seulement un avenir prospère, mais également une place de choix dans l'économie de la Gironde.



## Saint-Pey-de-Castets

### Un prieuré de La Sauve aux portes du 3<sup>e</sup> millénaire



*Terroir typique de l'Entre-deux-Mers, Saint-Pey a une partie de son territoire qui couvre la riche plaine de la Dordogne, et une autre en coteaux calcaires dont les versants les plus méridionaux surplombent le mythique vallon de la Gamage.*

*Sa spécialisation viticole, entretenue aujourd'hui par les viticulteurs de la cave coopérative et quelques excellents châteaux, est fort ancienne : Saint-Pey était depuis le moyen-âge l'un des prieurés de l'abbaye de La Sauve qui a le plus contribué à assurer la fortune de ce monastère jusqu'à la Révolution par la grande quantité de vin qui y était produit et qui pouvait librement pénétrer dans la ville de Bordeaux, malgré la police des vins de cette ville et quoique Saint-Pey fût dans le diocèse de Bazas, grâce au privilège de l'abbaye.*

*Saint-Pey est riche en patrimoine : sites préhistoriques, villas gallo-romaines (Marchandon, Belair), site médiéval de Verneuil qui était au moyen-âge une paroisse indépendante, mottes féodales.... La famille de Castets, qui tenait la vicomté de Civrac, était aux environs de l'an mil parmi les plus importantes du pays, le comte de Bordeaux leur ayant conféré une part de son autorité publique sur toute la région.*

*La superbe église du XIII<sup>e</sup> siècle, les maisons nobles de La Caussade, de Gamage, de Montlau, de nombreuses maisons du bourg et des hameaux de la commune présentent d'indéniables intérêts architecturaux.*

*Toujours profondément agricole, mais avec une population qui se renouvelle de manière dynamique, Saint-Pey de Castets prépare son entrée dans le 3<sup>e</sup> millénaire avec la volonté de s'adapter aux évolutions des temps dans le respect de la qualité de vie que lui assurent son patrimoine et ses paysages.*

CHATEAU POUCHAUD-LARQUEY  
MORIZES 33190 LA RÉOLE  
Tél. 05 56 71 44 97

Vignoble M. Piva, père et fils



Bordeaux Rouge :  
1982 - Médaille d'Argent  
1983 - Médaille d'Or  
1985 - Médaille d'Or  
1986 - Médaille d'Argent  
1987 - Médaille d'Argent  
1988 - Médaille d'Or  
1989 - Médaille d'Or  
1990 - Médaille d'Argent  
1993 - Médaille d'Argent  
1994 - Médaille d'Argent  
Entre-deux-Mers :  
1984 - Médaille d'Or  
1990 - Médaille d'Or  
1995 - Médaille d'Argent



CHATEAU DES SEIGNEURS  
DE POMMYERS

Bordeaux Rouge :  
1990 - Médaille d'Or  
1991 - Médaille d'Argent  
1992 - Médaille d'Argent  
1993 - Médaille d'Argent