

Le Porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles

† Georges Gaillard

Citer ce document / Cite this document :

Gaillard Georges. Le Porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles. In: Cahiers de civilisation médiévale, 1e année (n°4), Octobre-décembre 1958. pp. 465-473;

doi : <https://doi.org/10.3406/ccmed.1958.1068>

https://www.persee.fr/doc/ccmed_0007-9731_1958_num_1_4_1068

Fichier pdf généré le 24/03/2019

Georges GAILLARD

Le Porche de la Gloire à Saint-Jacques de Compostelle et ses origines espagnoles

Le Porche de la Gloire (*Pórtico de la Gloria*), qui s'élève à l'entrée de la nef romane, derrière la façade baroque de la cathédrale Saint-Jacques de Compostelle, est un monument très célèbre, mais imparfaitement connu (1). Daté avec une précision incontestable par une inscription de 1188, il se situe difficilement dans la série des œuvres analogues de la seconde moitié du XII^e siècle. La même inscription nous donne aussi le nom de son auteur, maître Mathieu, qui est mentionné dans plusieurs documents d'archives ; mais ni cette signature, ni aucun de ces textes ne nous renseignent sur ses origines, ni sur sa formation d'artiste. On a longtemps prétendu sans preuve qu'il était français. Il nous paraît plus vraisemblable de voir dans son œuvre le produit complexe, mais typique, de l'art des pèlerinages.

La façade de la cathédrale avait été décorée au début du siècle, lors de sa construction, par un portail roman, dont le *Guide du pèlerin* nous décrit sommairement les sculptures (2). Cinquante ans plus tard environ, ce portail roman fut démoli et remplacé par le Porche de la Gloire. En avant de celui-ci, au XVIII^e siècle, s'éleva la monumentale façade baroque, dite *Porta del Obradoiro*, qui l'a partiellement mutilé et qui le prive du recul nécessaire pour en embrasser l'ensemble.

L'inscription commémorative est gravée sous les linteaux de la porte centrale, qui est divisée en deux baies par un trumeau. C'est, au dire de Bertaux (3), « le témoignage le plus authentique et le plus solennel que l'histoire possède au sujet d'une œuvre de sculpture du XII^e siècle ». En voici le texte, qui se lit sur deux lignes, à droite et à gauche du linteau :

† AÑO : ABINCARNATIONE : DNI : M^oC^oLXXX^o : VIII^o : ERA I^oCC^oXX^oVI : DIE : KL :
APRILIS : SUPER : LIMINARIA : PRINCIPALIMUM : PORTALIMUM :
ECCLESIE : BEATI : IACOBI : SUNT : COLLOCATA : PER : MAGISTRUM : MATHEUM :
QUI : A : FUNDAMENTIS : IPSORUM : PORTALIMUM : GESSIT : MAGISTERIUM :

C'est-à-dire : « L'an de l'Incarnation du Seigneur 1188, soit 1226 de l'Ère, le 1^{er} avril, les linteaux des portes principales de l'église Saint-Jacques ont été mis en place par maître Mathieu, qui occupa la maîtrise depuis les fondations de ces portails. »

La date que donne l'inscription est donc celle de la pose des linteaux, et non de l'achèvement

(1) Nous ne citerons ici que les ouvrages essentiels : A. LÓPEZ FERREIRO, *El Pórtico de la Gloria*, Santiago, 1893 ; É. BERTAUX, *La sculpture chrétienne en Espagne des origines au XIV^e siècle*, dans A. MICHEL, *Histoire générale de l'art*, t. II, 1, Paris, 1906 ; E. H. BUSCHBECK, *Der Pórtico de la Gloria von Santiago de Compostela*, Berlin et Vienne, 1919 ; A. KINGSLEY PORTER, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923 ; *Spanish Romanesque Sculpture*, Florence et New York, 1934.

(2) *Le guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, éd. trad. J. VIELLIARD, 2^e éd., Mâcon, 1950, chap. IX, § 9, p. 102 à 105.

(3) BERTAUX, *op. cit.*, p. 268, qui transcrit par erreur 1183 au lieu de 1188.

complet. Toutefois on peut penser avec vraisemblance que celui-ci n'a pas dû tarder longtemps : les sculptures du tympan et des voussures devaient être prêtes dès 1188.

Mathieu était maître de l'œuvre de la cathédrale depuis vingt ans au moins. En 1168, en effet, le roi de Léon, Ferdinand, le dotait à ce titre d'une importante pension viagère, pour l'encourager, lui et ses ouvriers, à bien travailler. Ce texte, qui a été publié plusieurs fois (4), est aussi un document solennel : Ferdinand s'y intitule *Hispaniarum rex* ; sa signature est suivie par celle de huit évêques, cinq comtes et plusieurs autres dignitaires. Les travaux qui ont duré si longtemps sont ceux des fondations, comme le précise l'inscription de 1188. En effet, la déclivité du terrain avait obligé déjà à construire sous la façade romane une chapelle basse qui a dû être reprise et agrandie par Mathieu. C'est la chapelle que l'on désigne aujourd'hui bien improprement sous le nom de « cathédrale vieille ».

Avant de diriger le chantier de la cathédrale, Mathieu avait travaillé dans la région : un renseignement de source inconnue, transmis par les historiens du XVIII^e siècle, nous le montre occupé à reconstruire le pont de Cesures, sur la route de Pontevedra. Plus hypothétiques sont les données qui permettraient de retrouver sa famille dans la région de Lugo (5). Plusieurs architectes ont pu porter le même nom. Les textes parlent d'un Mathieu, fils du maître Pierre qui, en 1120, a refait le pont du Miño à Portomarín et que Gomez Moreno a identifié avec Petrus Deustamben (nom typiquement galicien), connu d'autre part pour avoir achevé la construction de Saint-Isidore de Léon en 1149. S'agit-il du maître Mathieu qui construira le Porche de la Gloire ? Hypothèse séduisante, mais insuffisamment fondée. Les documents postérieurs sont seulement des chartes ; on a remarqué que le nom du maître Mathieu y apparaît seul, sans patronyme. Au contraire, un document de 1200 porte la signature, comme témoin, d'un *magister Petrus Mathei*, sans doute le fils de maître Mathieu, et qui portait peut-être le nom de son grand-père. Mais rien ne permet de croire, quoi qu'il ait été prétendu, que l'absence du patronyme soit l'indice d'une origine étrangère. Le célèbre maître Étienne, de Saint-Jacques, qui travaille à Pampelune, n'est pas désigné autrement (6). Faudrait-il aussi le supposer étranger ?

L'étude du monument même (7) nous renseigne davantage, puisque nous savons que maître Mathieu y a travaillé plus de vingt ans. Il a eu d'abord à reconstruire, en l'agrandissant, la crypte qui existait déjà sous le portail roman. Or cette construction, datée avec certitude des années 1170-1180, nous montre un des premiers exemples connus en Espagne de croisées d'ogives et, par conséquent, l'introduction dans l'architecture espagnole d'une forme importée de France, probablement de Bourgogne. On voit là des hésitations, qui ne sont pas toutes dues à l'utilisation de l'édifice ancien. En effet, des croisées d'ogives couvrent la partie orientale qui est la plus ancienne, tandis que la travée ajoutée à l'ouest est couverte de voûtes d'arêtes. M. Élie Lambert (8) avait déjà remarqué l'emploi simultané des voûtes gothiques et romanes, comme au narthex de Vézelay, et il y voyait une influence bourguignonne. Mais les irrégularités que présentent les deux édifices ne sont pas les mêmes : à Saint-Jacques, des piliers, qui paraissent faits pour porter des voûtes d'arêtes, ont reçu des croisées d'ogives, tandis que des voûtes d'arêtes retombent sur des colonnettes d'angle.

L'exemple de San Lorenzo de Carboeiro n'est pas plus heureux ; cette église d'une abbaye béné-

(4) Notamment par LÓPEZ FERREIRO, *op. cit.*, p. 139.

(5) J. FILGUEIRA VALVERDE, *Datos y conjeturas para la biografía del Maestro Mateo*, dans « Cuadernos estudios Gallegos », fasc. IX, 1948.

(6) J. M. LACARRA, *La catedral románica de Pamplona, nuevos documentos*, dans « Archivo esp. arte », n° 19, 1931.

(7) L. TORRES BALBAS, *Arquitectura gótica*, dans *Ars Hispaniae, historia universal del arte hispanico*, t. VII, Madrid, 1952, p. 17 ; J. M. PITA ANDRADE, *Varias notas para la filiación artística de maestro Mateo*, dans « Cuadernos estudios Gallegos », fasc. XXXII, 1955.

(8) É. LAMBERT, *L'art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*, Paris, 1931, p. 46-50.

dictine de la région, fondée en 1171 selon une inscription, est certainement apparentée à l'œuvre de maître Mathieu (9). Mais le plan qu'en a donné Lampérez, et qu'a reproduit M. Élie Lambert, est inexact : les chapelles rayonnantes ont en réalité une fenêtre axiale et sont sans rapport avec celles de Vézelay et de Saint-Denis.

Plutôt qu'une imitation précise du « demi-gothique » bourguignon, il nous semble voir, dans la chapelle basse du porche de Compostelle, les expériences d'un artiste encore jeune qui fait l'apprentissage du gothique. Les tâtonnements ne sont pas vraisemblablement des reproductions directes d'autres tâtonnements, mais plutôt des essais dans une technique incomplètement connue. Avant 1161, date où il construit le pont de Cesures, ou bien entre 1161 et 1168, date où il est déjà le maître d'œuvre hautement considéré de la cathédrale, maître Mathieu a bien pu visiter la France. Mais ce n'est là qu'une hypothèse, dont on peut faire l'économie, car ce voyage ne trouve pas très facilement place dans la carrière de l'artiste ; il est plus naturel d'attribuer à des artistes attirés à Saint-Jacques par le pèlerinage l'importation des formes françaises en Galice.

* * *

L'iconographie des sculptures qui décorent le Porche de la Gloire a donné lieu à de nombreuses discussions, bien que les thèmes essentiels en soient aisément reconnaissables ; mais ils se combinent dans un ensemble complexe et certains d'entre eux se présentent sous une forme exceptionnelle. L'idée dominante est celle du Jugement dernier, représenté en action, en même temps qu'évoqué par la vision de l'Apocalypse (fig. 1).

Au tympan, le Christ colossal, couronné et assis sur un trône, est bien le Christ-juge, puisqu'il montre ses plaies et puisque, à ses côtés, des anges portent les instruments de la Passion. Mais plus près de lui, l'accostant immédiatement, sur deux étages, quatre autres personnages, assis, en train d'écrire, représentent les Évangélistes, qui portent leurs symboles, selon la vision de saint Jean. Dans la voussure, rayonnant autour du tympan, les vingt-quatre Vieillards tiennent des instruments de musique et des fioles de parfum : il s'agit donc de la Vision de l'Apocalypse. Enfin c'est aussi une vision du Paradis, puisque, aux côtés du Christ, au-dessus des anges qui portent les instruments de la Passion, deux rangées de figurines couronnées représentent les Élus.

L'absence des scènes habituelles dans les Jugements derniers, comme la Résurrection des morts, la Séparation des élus et des damnés, peut surprendre. Ce ne serait pas, en tout cas, une objection à l'interprétation évidente des figures que nous venons de citer. Mais il ne faut pas oublier que les transformations du XVIII^e siècle ont fait disparaître une partie des sculptures, notamment celles qui ornaient les baies extérieures. En outre, selon une hypothèse séduisante de D. Angel del Castillo (10), les portes latérales, dont l'arc est vide aujourd'hui, ont pu jadis posséder un tympan. Sans doute le portail d'Orense, médiocre copie de celui de Compostelle, n'a-t-il de tympan ni aux portes latérales ni à la porte centrale. Mais à Compostelle, l'intrados de l'arc et les montants des portes latérales sont tels qu'on ne comprend pas, étant donnée la position des gonds qui subsistent, comment l'arc de ces portes aurait pu être fermé, s'il était dépourvu de tympan. Ainsi, peut-être, trouveraient place les scènes iconographiques manquantes (qui ne sont d'ailleurs pas indispensables). Il est malheureusement impossible d'arriver sur ce point à une certitude.

Les représentations qui se laissent déchiffrer dans les voussures de ces portails latéraux se rapportent en tout cas au Jugement dernier. López Ferreiro en donnait une explication purement

(9) LAMBERT, *op. cit.*, p. 50-53.

(10) A. del CASTILLO, *El Pórtico de la Gloria*, Santiago, 1949.

hypothétique et peu vraisemblable : le portail central concernerait l'action de Jésus-Christ sur le peuple chrétien (*lex gratiae*) ; celui de gauche, le peuple juif (*lex scripta*) ; celui de droite, les païens (*lex naturalis*). Il est vrai que les voussures du portail de gauche ne reproduisent aucun thème connu et sont difficiles à interpréter (fig. 2). Les figures sont mêlées à un décor de feuillages. Au sommet de l'arc inférieur, on reconnaît le Christ portant le Livre et encadré par deux figures nues : peut-être, sous une forme inhabituelle, Jésus sortant des Limbes avec Adam et Ève. Mais que signifient les figures de l'arc supérieur, assises en arrière d'une moulure en forme de tore ? Peut-être ne faut-il retenir que les formes décoratives, et voir dans ces feuillages l'évocation du paradis. A la porte de droite, au contraire, le sens est clair (fig. 3). La clef des arcs porte deux bustes : celui du Christ se reconnaît au nimbe crucifère ; au-dessous, c'est sans doute saint Michel. En effet, d'un côté, des anges portent dans leurs bras les petites poupées qui représentent les âmes ; de l'autre, les démons torturent des damnés. L'archivolte supérieure se divise entre les vertus et les vices, ceux-ci sous la forme de monstres hideux.

Enfin, aux écoinçons qui séparent les arcs, des anges accompagnent les âmes au paradis, tandis qu'aux extrémités d'autres anges sonnent la trompette du Jugement.

Les grandes statues qui se tiennent aux ébrasements des trois portails combinent encore deux traditions iconographiques différentes. On sait que les portails royaux de Saint-Denis, Chartres et leur suite comportent des personnages de l'Ancien Testament, patriarches, rois et reines de la Bible, dont la signification se précise dans les portails de la Vierge, du type de Senlis. Le triomphe de la Vierge est accompagné par les Précurseurs du Christ, tandis que le Jugement dernier a lieu en présence des apôtres. Au Porche de la Gloire, à Compostelle, on trouve les Prophètes et les Apôtres. Ceux du portail central se reconnaissent à leurs attributs ou aux inscriptions qu'ils portent sur des banderoles ou des livres. Sans doute ces inscriptions, qui sont peintes et qui ont pu être modifiées au cours des siècles, sont-elle sujettes à caution. Celles de la réplique d'Orense contiennent des erreurs manifestes. Mais nous n'avons aucune raison de ne pas tenir pour authentiques celles de Compostelle, dont la plupart se rapportent au thème du Jugement dernier (fig. 4).

A gauche, au montant de la porte centrale, Moïse présente les Tables de la Loi, sur lesquelles on lit le mot « HONORA » tiré du quatrième commandement.

Isaïe, sur sa banderole, proclame : « ISAIAS PROPHETA. STAT AD IUDICANDUM DOMINUS ET STAT AD IUDICANDOS POPULOS » (ISA., III, 13)

Au contraire de ses voisins qui sont âgés et portent de longues barbes, Daniel est jeune, souriant, imberbe, avec les cheveux bouclés. Il dit : « DANIELIS PROPHETA. ECCE ENIM DEUS NOSTER QUEM COLIMUS » (DAN., III, 17). Le sens de cette citation n'apparaît pleinement que si on la replace dans son contexte : on voit alors sa relation avec le thème de l'ensemble. Il s'agit en effet des Trois Hébreux que Nabuchodonosor va faire jeter dans la fournaise et qui lui répondent : « Notre Dieu que nous servons peut nous délivrer. » Thème funéraire, bien connu : Dieu nous délivre de l'Enfer, comme il a délivré les trois Hébreux de la fournaise.

Le texte de Jérémie n'est pas facile à relier aux autres. « HIEREMIAS PROPHETA. OPUS ARTIFICUM UNIVERSA » (HIER., X, 9). Le prophète oppose la vanité des idoles à la toute-puissance de Yahweh : « ... Œuvres de sculpture et de main d'orfèvre, ... tous ces objets ne sont qu'ouvrage d'artistes. Mais Yahweh est Dieu en vérité... » L'auteur du Porche de la Gloire a-t-il voulu faire acte d'humilité, en appliquant ces paroles du prophète à lui-même et à son œuvre ?

A droite du portail, la série des apôtres commence par saint Pierre, vêtu des ornements liturgiques et portant les clefs. A côté de lui, saint Paul, chauve, présente son livre ouvert, sur lequel on lit les premiers mots de l'Épître aux Hébreux : « MULTIFARIAM MULTISQUE MODIS OLIM DEUS PA-

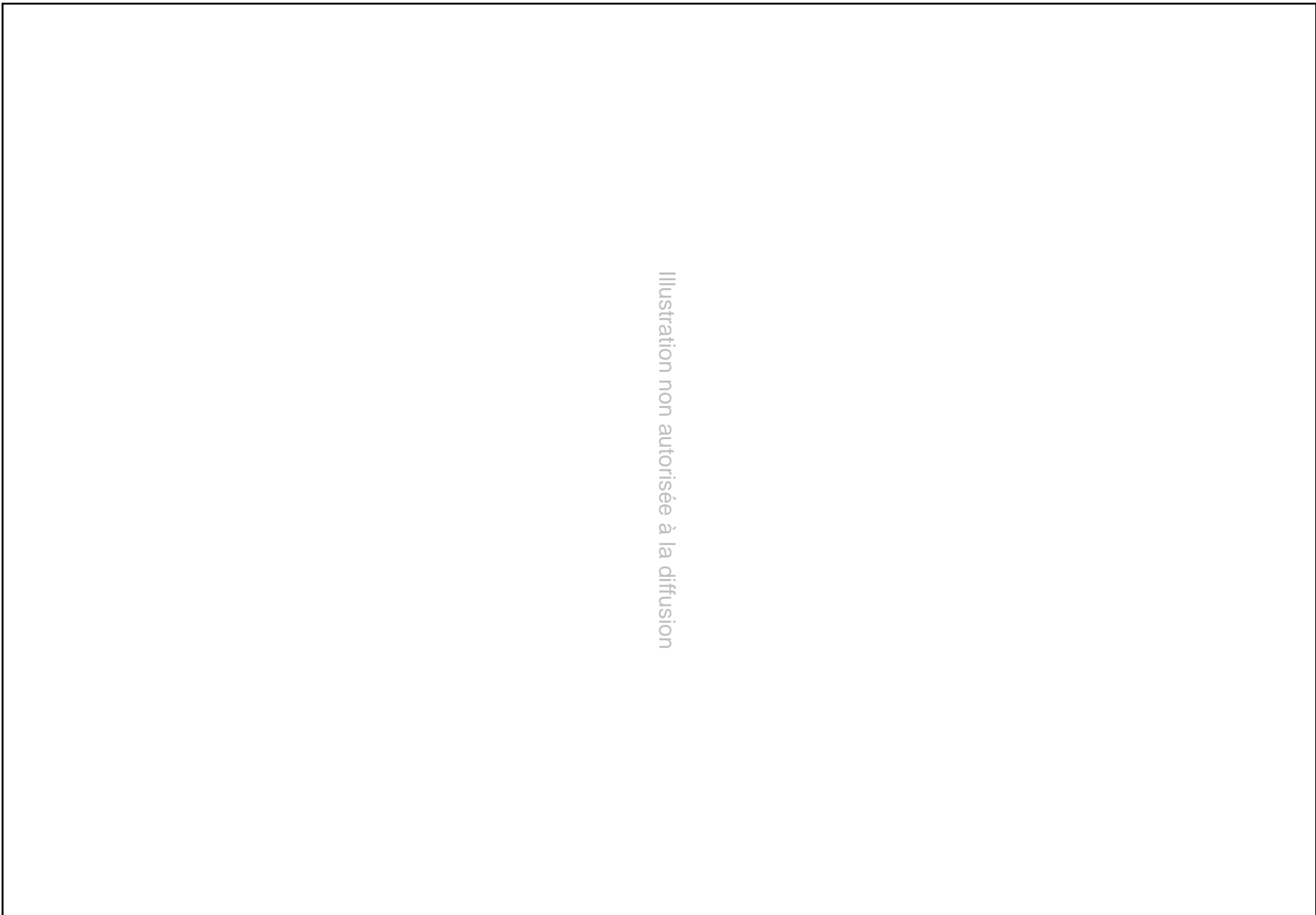


Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 1. --- SAINT-JACQUES DE COMPOSTELLE. Porche de la Gloire, Tympan du portail central.

(Cliché Arch. Photo.)

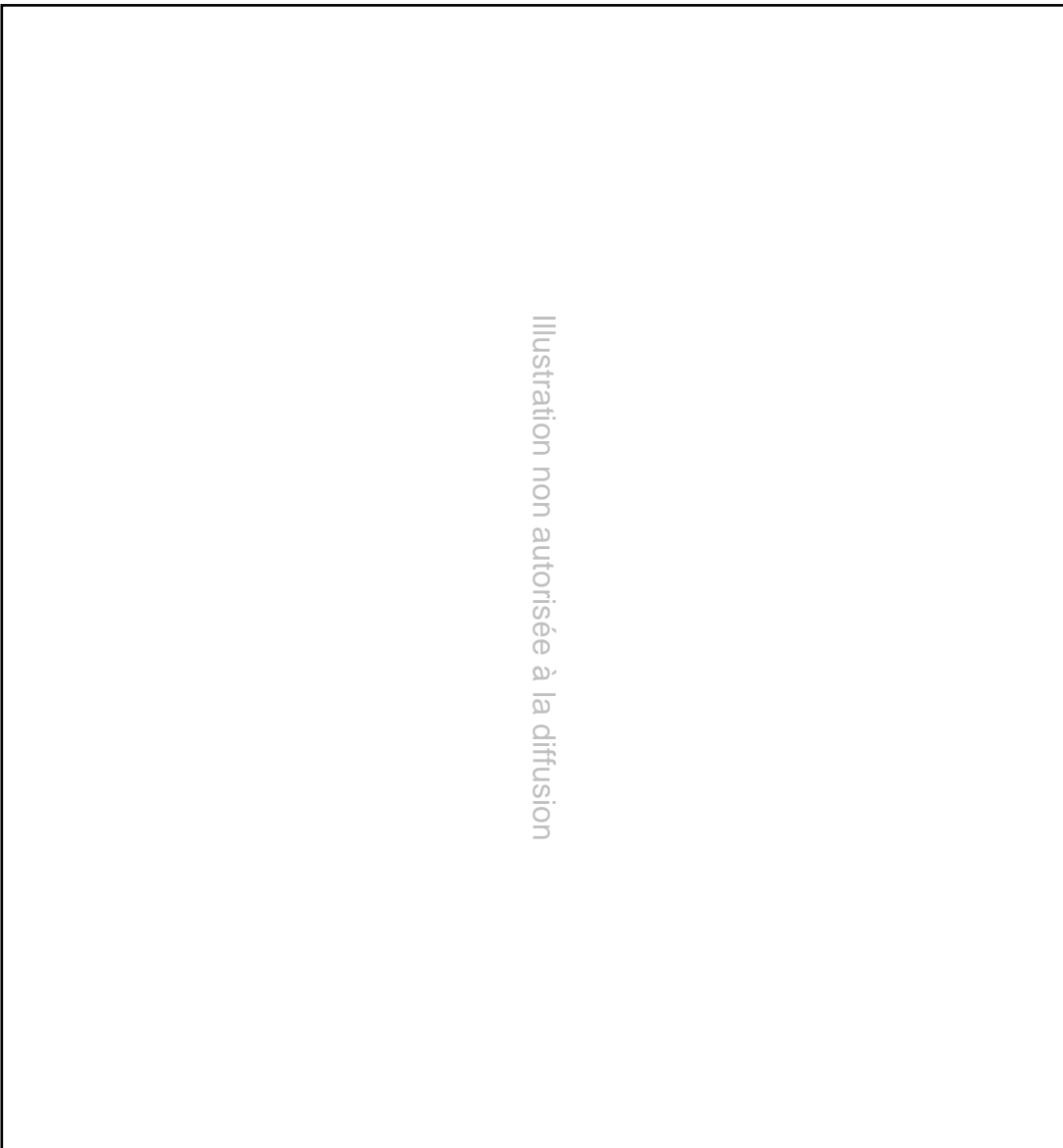


Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 2. --- SAINT-JACQUES DE COMPOSTELLE. Porche de la Gloire.
Portail de gauche.

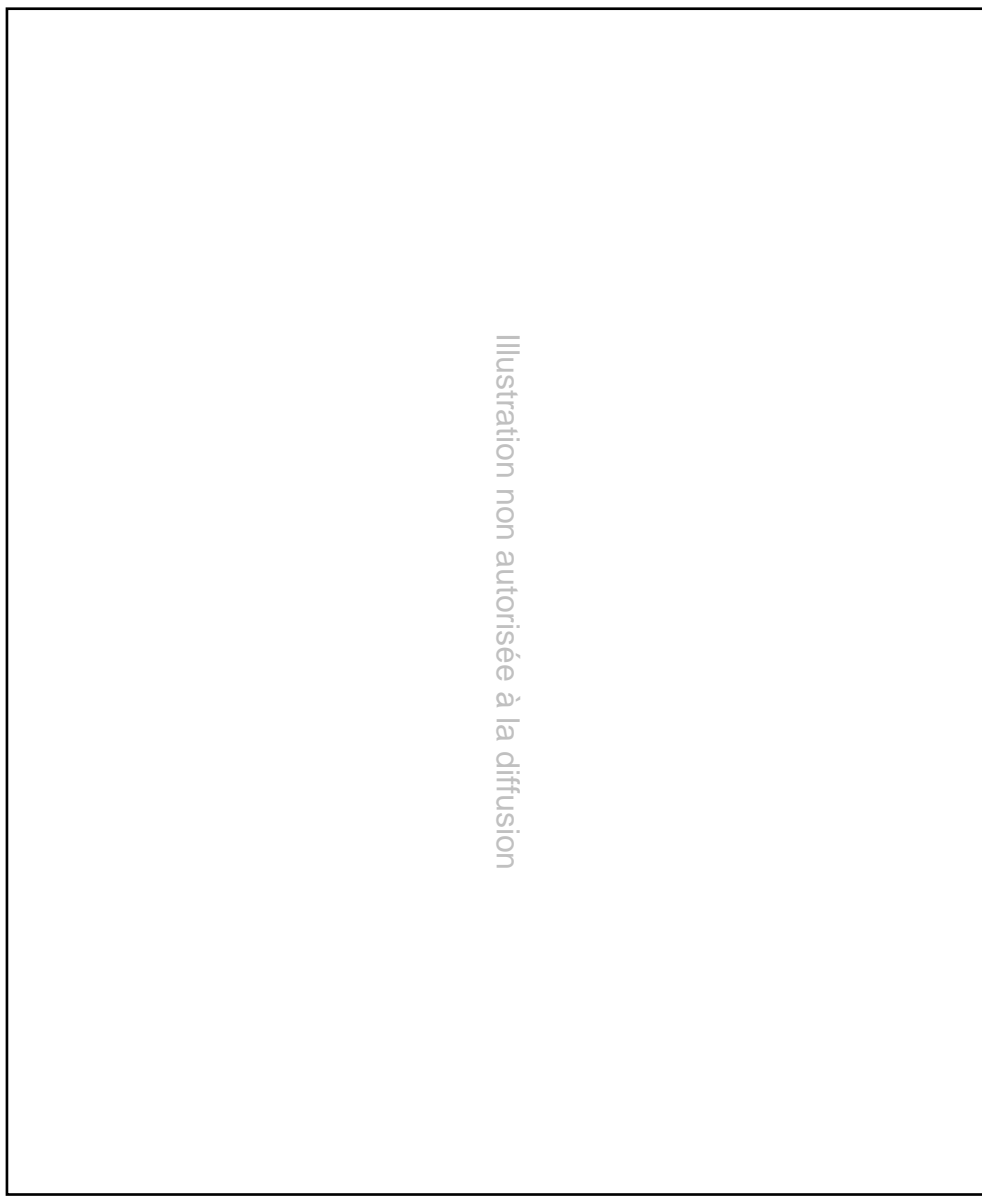


Illustration non autorisée à la diffusion

FIG. 3. — SAINT-JACQUES DE COMPOSTELLE. Porche de la Gloire.
Portail de droite.

(Clichés Arch. Photo.)

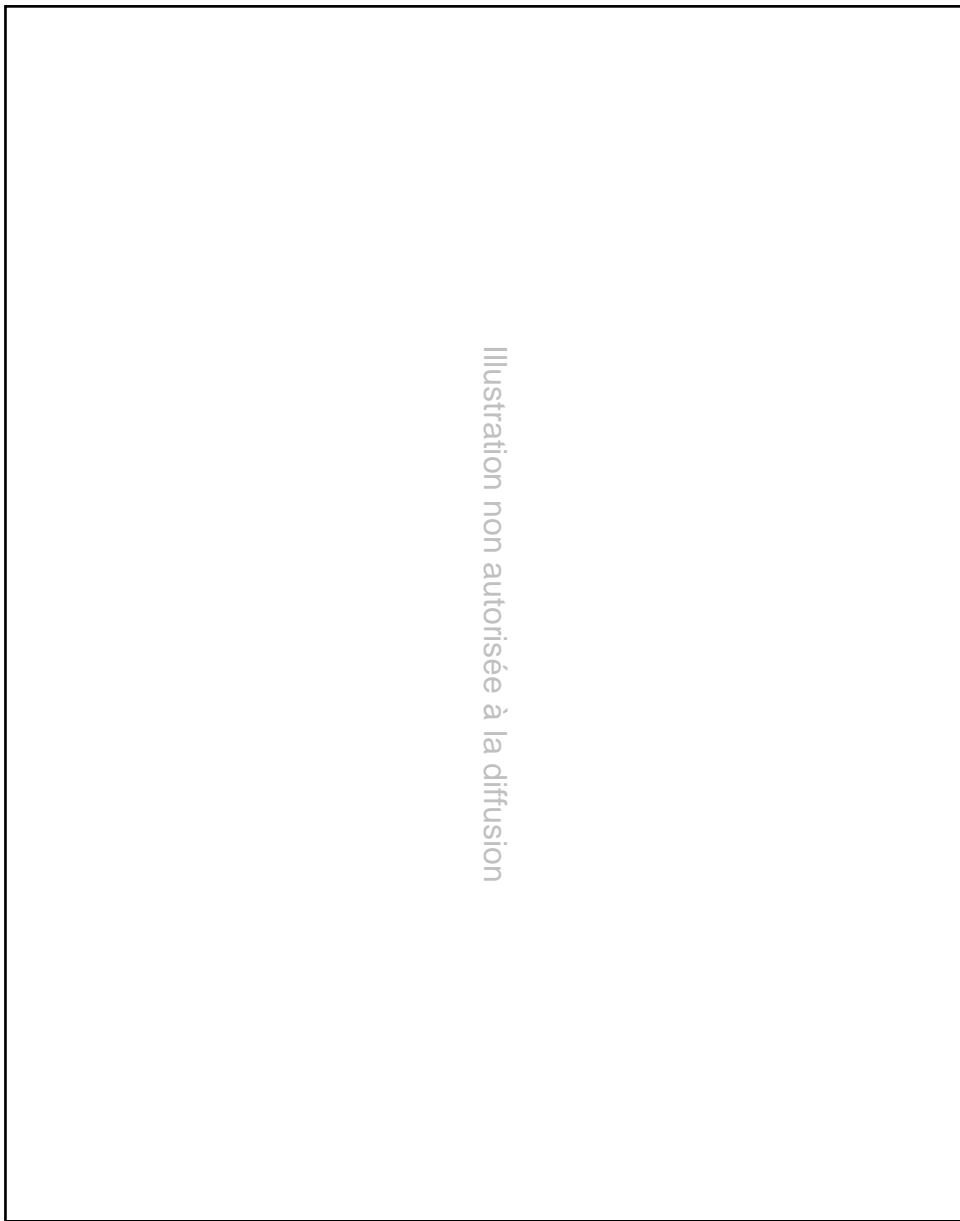


FIG. 4. — SAINT-JACQUES DE COMPOSTELLE. Porche de la Gloire.
Portail central. Statues de prophètes du jambage de gauche.

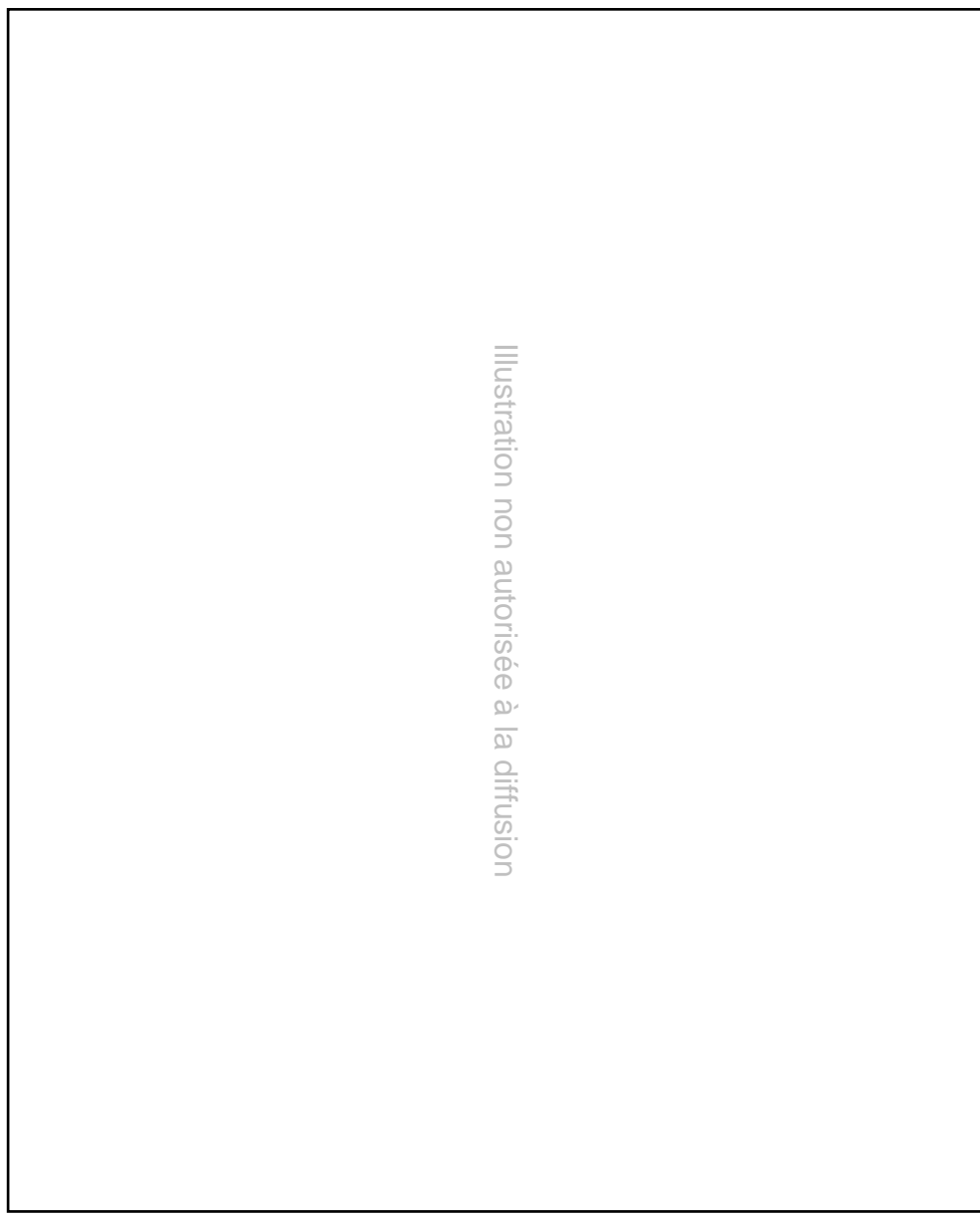


FIG. 5. — OVIEDO. Cathédrale. Vestibule de la Camara Santa. Statues d'apôtres.

(Clichés Arch. Photo.)

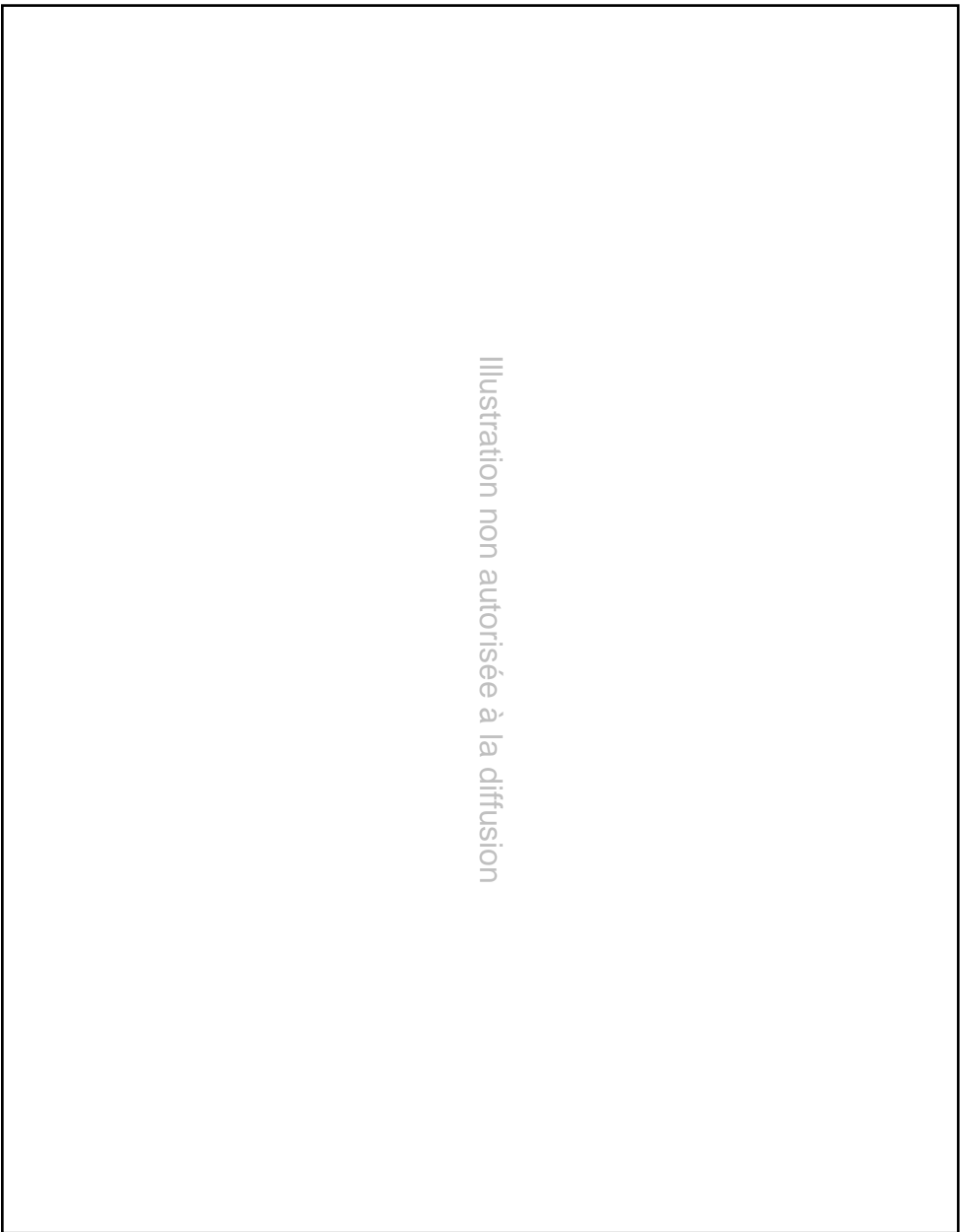


FIG. 6. — AVILA. San Vicente. Portail Sud.

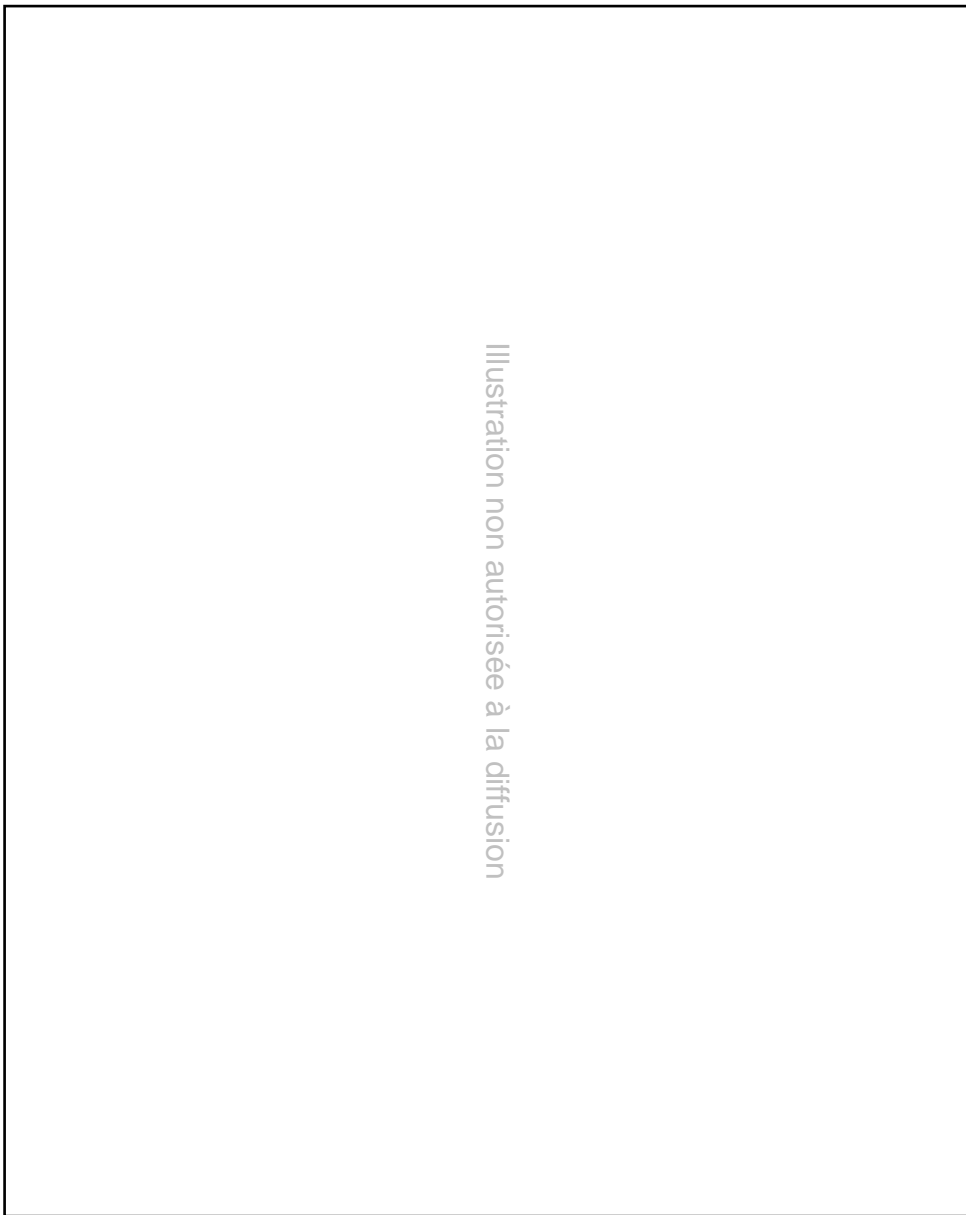


FIG. 7. — AVILA. San Vicente. Portail Ouest. Trumeau et jambage de droite.

(Clichés Arch. Photo.)

TRIBUS IN PROPHETIS NOVISSIME [... *locutus est nobis in Filio...*] » (HEBR., I, 1). Ce texte s'applique bien à l'ensemble iconographique du Porche de la Gloire, qui combine l'enseignement de l'Ancien Testament et celui du Nouveau.

La troisième statue est celle de saint Jacques, qui s'appuie sur son bourdon de pèlerin. On peut être surpris de le voir ici, car il occupe aussi une place d'honneur sur le trumeau : il est donc représenté deux fois à peu de distance l'une de l'autre. C'est sans doute pourquoi Buschbeck (11) propose ici saint Jacques le Mineur. Mais il est impossible de confondre son bâton, orné de rubans, avec la massue de foulon, instrument du supplice et attribut de saint Jacques le Mineur. D'ailleurs l'inscription ne peut se rapporter qu'à saint Jacques le Majeur, apôtre de Galice. Elle paraît extraite d'un passage bien connu de saint Paul, mais inexactement cité et détourné de son premier sens : « DEUS AUTEM INCREMENTUM DEDIT IN HAC REGIONE. » Le texte complet proclame l'unité de l'Église au-dessus de ses divers ministres : « *Cum enim quis dicat : Ego quidem sum Pauli. Alius autem : Ego Apollo. Nonne homines estis ?... Ego plantavi, Apollo rigavit : sed Deus incrementum dedit* » (1 COR., III, 6). En ajoutant les mots *in hac regione*, l'inscription veut parler des bienfaits que la Galice reçoit de Dieu, par l'intermédiaire de saint Jacques.

Enfin saint Jean récite un texte bien approprié de l'Apocalypse : « VIDI CIVITATEM SANCTAM HIERUSALEM NOVAM DESCENDENS DE COELO A DEO » (APOC., XXI, 2). Il est, comme de coutume, jeune et imberbe. Sous ses pieds se voit l'aigle de son symbole. Les autres statues ont pour socle des feuillages.

Il paraît impossible de reconnaître les personnages qui encadrent les portes latérales et pour lesquels plusieurs interprétations ont été proposées. Leur nombre de huit, deux à chaque ébrasement, ajouté aux quatre de l'ébrasement droit du portail central, compléterait le total des apôtres. Mais beaucoup de commentateurs y voient des prophètes. Le fait que certains ont les pieds nus, tandis que d'autres portent des sandales, ne nous donne aucune indication, car les prophètes du portail central ont les pieds nus. La série des statues continue d'ailleurs au revers de la façade : on y voit des femmes, la reine de Saba, Judith, Esther. Nous devons nous contenter d'une idée générale, mais complexe, qui met en rapport l'Ancien Testament avec l'Évangile.

Au trumeau est assis saint Jacques, encore appuyé sur son bourdon de pèlerin ; il tient à la main une banderole où se lit : « MISIT ME DOMINUS. » A la même date, dans la série des portails royaux en France, on connaît l'exemple de saints patrons occupant cette place : saint Lazare à Avallon, saint Loup à Saint-Loup-de-Naud.

On sera plus surpris de voir cette statue assise au sommet d'une colonne sur laquelle est sculpté un arbre de Jessé, et cet arbre de Jessé, coiffé d'un chapiteau où figure la Trinité. Disposition inhabituelle, à laquelle nous ne voyons pas de raisons bien profondes. De même pour le chapiteau au-dessus de la tête de saint Jacques, où est représentée la Tentation de Jésus.

Sans insister sur la statue agenouillée au revers du trumeau, à laquelle s'attachent des légendes populaires et que l'on considère en général comme le portrait de Mathieu lui-même, on peut conclure que l'iconographie du Porche de la Gloire emprunte ses thèmes principaux à des traditions très diverses, auxquelles s'ajoutent des motifs peu connus, le tout combiné d'une façon très personnelle. Le style des sculptures n'est pas moins original.

* * *

Les historiens qui ont étudié le Porche de la Gloire ont remarqué surtout ses origines françaises, que les uns trouvent en Languedoc, les autres en Bourgogne, en Saintonge ou à Saint-Denis. Des

(11) BUSCHBECK, *op. cit.*, p. 15.

points de comparaison nombreux et incontestables existent en effet. L'un des plus précis a été signalé dernièrement par M. Pita Andrade (12) : les figures placées entre des feuillages, motif typique du Porche de Compostelle, notamment au portail de gauche dont l'iconographie reste obscure, se trouvent à Saint-Denis, autour de la rose de la façade. Mais la disposition radiale des Vieillards de l'Apocalypse, au portail central, a son modèle certain dans les portails saintonguais, dont l'influence s'était déjà répandue largement en Navarre. Les statues qui croisent les jambes sont nées à Toulouse ; elles sont passées de là à Saint-Denis. Certains enroulements de draperies, certains plis serrés dans la main, semblent empruntés aux statues de Saint-Denis, que nous ne connaissons plus que par les dessins de Montfaucon et dont la suite est à Senlis.

La diversité même de ces sources suffirait à assurer l'originalité d'une œuvre qui a su les combiner harmonieusement dans un même ensemble. Mais nous croyons reconnaître en outre dans le Porche de la Gloire d'autres traditions, qui sont proprement espagnoles, et même les traits distinctifs de la personnalité de maître Mathieu.

L'emploi, dans un même ensemble, du marbre et du granit est un trait constant de la décoration romane à Saint-Jacques de Compostelle. On le constate à la Porte des Orfèvres. On conserve des fragments qui en témoignent, provenant de la porte romane (disparue) de la façade occidentale. Au Porche de la Gloire, qui a pris la place de cette dernière, des colonnettes de marbre sont juxtaposées de même aux colonnettes de granit. De même encore, les colonnes torsées, ornées de feuillages et de motifs divers, interrompent la monotonie des fûts lisses.

Les feuillages qui décorent les chapiteaux, les voussures des arcs ou les nervures des voûtes dérivent directement du décor de la façade des Orfèvres et des chapiteaux de la nef. Maître Mathieu les a enrichis, leur a donné une forme grasse et pleine, très caractéristique, que l'on retrouve dans bon nombre d'œuvres de son école à Compostelle, en Galice et jusqu'en Castille.

C'est surtout le relief des figures qui distingue les créations de maître Mathieu de toutes les autres. Nous voulons parler particulièrement des grandes statues : car les figures du tympan, peut-être confiées à un de ses aides moins doué, ou plutôt se prêtant moins bien aux effets de volume par leur emplacement et par leurs proportions, paraissent lourdes et gauches et sont dépourvues du caractère vivant qui anime si fortement les statues des ébrasements. Il ne sera pas inutile, pour expliquer les formes du relief, de remonter aux modèles que la sculpture romane en avait donnés depuis un siècle.

Les moyens de rendre la troisième dimension de l'espace ont varié à l'extrême dans la sculpture romane, d'une région à l'autre. Elle peut être exprimée exactement : c'est le plein relief ou la ronde-bosse ; mais plus souvent elle est traduite par des effets qui en donnent l'illusion sans l'accepter entièrement : ce sont tous les degrés du haut-relief et du bas-relief. Dès les origines, au cours du troisième quart du XI^e siècle, les sculpteurs de Léon emploient une technique exceptionnelle de ronde-bosse : ils attaquent le bloc, non par une de ses surfaces, mais par trois côtés à la fois. Les chapiteaux de la tribune du porche de Saint-Isidore, à Léon, et les statues du Portail du Pardon en sont de frappants exemples (13). Moissac, dans les bas-reliefs des piliers du cloître, emploie une technique inverse : la sculpture méplate, avec une géométrie des obliques qui donne l'illusion du volume. Toulouse, dans les hauts reliefs du déambulatoire de Saint-Sernin, avait creusé plus profondément la cuvette et adopté un modelé rond. Mais les figures restaient figées. La Porte Miégeville combine cette technique avec le mouvement des obliques de Moissac et invente la formule des jambes croisées. Le tympan de Moissac reste fidèle à la géométrie et au

(12) PITA ANDRADE, *La huella de Saint-Denis*, dans « Cuadernos estudios Gallegos », fasc. XXIII, 1952.

(13) C'est ce que je me suis efforcé de montrer dans *Les débuts de la sculpture romane espagnole*, Paris, 1939. Voir aussi un article intitulé : *De la diversité des styles dans la sculpture romane des pèlerinages*, dans « Revue des arts », t. II, 1951.

modelé plat des piliers du cloître : la troisième dimension ne s'y exprime pas véritablement ; les formes ne sont que des surfaces courbes superposées en coulisses ; les plis repassés des vêtements sont plutôt des bandelettes légèrement en relief l'une sur l'autre. Toutefois, les vieillards de l'Apocalypse, du fait de leurs petites dimensions à côté du Dieu colossal, ressortent davantage et apparaissent comme des statuettes en plein relief. La sculpture bourguignonne, née à Cluny dès la fin du XI^e siècle, est sœur de la languedocienne : les figures des chapiteaux sont plus élégantes, mais de même technique que celles du tympan de Moissac. Plus tard, l'écriture de ce style exagérera de plus en plus le mouvement et les lignes tournoyantes, tandis que le Languedoc, Souillac, par exemple, garde plus de monumentalité.

Plusieurs œuvres espagnoles sont apparentées au style languedocien : les reliefs du cloître de Silos en dérivent, mais n'en sont pas moins des chefs-d'œuvre d'une grande originalité ; les figures du cloître d'Oviedo et d'autres exemples, dans tout le Nord-Ouest de la péninsule, sont au contraire assez médiocres. Mais le style de Léon, qui gagne Compostelle, reste bien distinct. Le plein relief et le modelé rond de la Femme au crâne (sur l'un des tympanes de la Porte des Orfèvres) ou du David musicien (remployé sur un contrefort) sont impossibles à confondre avec le style toulousain.

Comment les sculpteurs languedociens sont-ils passés de la sculpture méplate à la statue ? Sans doute grâce à la position diagonale d'une figure à l'angle d'un baldaquin : de même que l'angle du chapiteau, sous le tailloir, avait permis de sculpter les têtes des monstres romans en ronde-bosse, de même les Apôtres de Saint-Étienne, au Musée de Toulouse, n'ont que la tête traitée en plein relief ; les corps ne sont que des surfaces incurvées, gravées au trait, les bras sont collés au torse, les dentelles et les broderies des vêtements jouent le plus grand rôle dans le modelé ; le mouvement est exprimé conventionnellement par les jambes croisées. Les statues de Saint-Denis (autant que nous puissions en juger d'après les dessins de Montfaucon) dérivent de ce type, qui se développera et prendra vie au cours de la seconde moitié du XII^e siècle, grâce surtout à l'influence des modèles antiques : ainsi arrivons-nous à Saint-Gilles et à la statuaire provençale.

Le Portail royal de Chartres dérive de Saint-Denis, mais en diffère notablement par le style, qui apparaît comme une véritable création : à Chartres, le volume de la statue est donné par la forme cylindrique de la colonne. Mais une nouvelle convention naît aussitôt de cette adaptation au fût : ce sont les plis cannelés, l'amincissement et l'étirement de la figure. L'influence de Chartres se voit dans plusieurs œuvres espagnoles, à Sangüesa notamment.

Mais le Porche de la Gloire ne doit rien à Chartres. Il garde de Saint-Denis certaines conventions, dans les draperies surtout. Pourtant, la façon dont il exprime la troisième dimension est totalement différente : elle vient de la technique traditionnelle dans l'école léonaise, accentuée à Compostelle par la rudesse du granit et la polychromie.

Ainsi s'explique, croyons-nous, le caractère vivant et populaire de ces statues, qui semblent sortir de leur cadre et venir à notre rencontre. Kingsley Porter (14) a bien rendu cet aspect, en écrivant : « These figures are indeed almost startling, they seem so to jump out at us. » En effet les traits archaïques ou étrangers que nous avons relevés n'apparaissent qu'à l'analyse ; ce qui frappe au premier abord, quand on aperçoit ces statues, c'est leur vie. Cette vivacité expressive est si marquée, et en même temps si variée, que l'imagination populaire s'en est emparée, donnant à chacune un surnom, leur prêtant des intentions familières, créant à leur propos des légendes, qui sont encore répandues aujourd'hui.

(14) KINGSLEY PORTER, *Pilgrimage Roads*, p. 263.



L'originalité créatrice et le caractère espagnol du Porche de la Gloire apparaîtront encore mieux si l'on examine maintenant quelques autres sculptures de la péninsule, à peu près contemporaines et qui sont plus ou moins proches parentes des sculptures françaises. Mais les historiens ne sont pas parvenus jusqu'ici à s'accorder sur le degré de parenté, ni sur le sens même de la filiation. Nous nous en tiendrons aux deux groupes les plus importants, ceux d'Oviedo et d'Avila.

Après avoir étudié le porche de Compostelle, Bertaux note les ressemblances qui relient son architecture et celle du vestibule de la *Camara santa* d'Oviedo, les lourdes rosaces qui ornent les nervures massives de la voûte, ici en berceau. Et il poursuit : « La sculpture est plus rude à Oviedo et paraît plus archaïque, de même que le système de voûtes. Cependant il n'est nullement certain que le vestibule de la *Camara santa* ait été construit antérieurement au porche de Compostelle. Il peut être l'œuvre d'un disciple de maître Mathieu, et non d'un précurseur (15). » On comprendrait mal, si le maître d'Oviedo était un disciple de Mathieu, qu'il n'ait pas employé la croisée d'ogives. Mais surtout les statues de la *Camara santa* ne diffèrent pas de celles du Porche de la Gloire par archaïsme ni par maladresse : elles en diffèrent par le style (fig. 5). Les plis des vêtements et les traits des visages ne cherchent pas à imiter la réalité, mais répondent à une géométrie abstraite, à une composition décorative : ils sont stylisés, c'est-à-dire encore romans. Les statues de Mathieu, d'un dessin analogue, mais moins strict, et d'un relief différent, sont déjà gothiques : elles vivent d'une vie naturelle et vraisemblable. Cette réalité commence à apparaître, à la *Camara santa*, dans les chapiteaux décorés de cavaliers, de scènes de chasse et même de sujets religieux, mais seulement dans des sculptures de petite dimension, tandis que les grandes statues appartiennent encore à un autre âge et à un art irréaliste. Il ne nous paraît pas possible que leur auteur ait connu les créations de maître Mathieu : un tel retour en arrière serait invraisemblable dans des œuvres d'une si haute qualité.

Le passage d'un style à un autre est plus facile à saisir dans les sculptures d'Avila. Pourtant, ici encore, les contradictions les plus surprenantes s'élèvent quant aux relations avec Compostelle. Gomez Moreno (16) exalte Fruchel, auteur supposé du grand portail de Saint-Vincent et autres merveilles d'Avila, et le maître Mathieu, « son insigne disciple ». Au contraire, Kingsley Porter (17) écrit : « Le portail occidental de Saint-Vincent d'Avila est une des meilleures œuvres inspirées par Mathieu, à peine inférieure en qualité. »

Le nom de Fruchel est un indice intéressant, car il est certainement étranger, peut-être germanique. Rien d'étonnant dans l'intervention d'un artiste étranger à Avila au XII^e siècle : on sait qu'après la reconquête cette ville a été repeuplée surtout par des colons bourguignons. Mais rien ne permet de préciser le rôle de Fruchel : il a travaillé à la cathédrale et Gomez Moreno observe, dans les bases des colonnes du déambulatoire, des moulures qu'on retrouve dans le porche de Compostelle. Mais Fruchel est-il intervenu dans la construction de Saint-Vincent et son action s'est-elle étendue à la sculpture ? Aucun document ne nous l'apprend ; aucune observation précise ne nous l'indique.

Or les sculptures de Saint-Vincent d'Avila s'échelonnent sur trois périodes, qui paraissent bien se succéder l'une à l'autre d'une façon évidente. Le portail sud présente des figures isolées, qui ne sont probablement pas à leur emplacement primitif, mais qui appartiennent au même style (fig. 6) ; les statues de sainte Sabine, de saint Vincent et d'un roi (à droite du portail) représentent

(15) BERTAUX. *op. cit.*, p. 269.

(16) GOMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de Avila* (inédit).

(17) *Pilgrimage Roads*, p. 264.

l'état archaïque de ce style, qui s'épanouit dans un chef-d'œuvre, l'Annonciation (à gauche du portail). Les sculptures du tombeau des saints martyrs (à l'intérieur de l'église) donnent une version amaigrie et stéréotypée des mêmes formes. Les sources de cet art ne nous semblent pas pouvoir être trouvées en France, mais en Espagne. Le relief écrasé, les vêtements bordés de larges ourlets, les grands aplats des draperies, sur lesquels glisse la lumière, sont des caractères typiques d'une série de figures espagnoles dont les modèles sont à la Porte des Orfèvres de Compostelle et que reproduisent plus tard de beaux exemples à Ségovie, à Sepúlveda, à Salamanque.

Le portail occidental, évidemment plus tardif, montre au contraire une forte influence étrangère, particulièrement bourguignonne, dans sa disposition générale et dans les motifs de décoration végétale, extrêmement proches de ceux d'Avallon (fig. 7). Mais les figures représentent surtout le dernier état du style que nous avons vu commencer au portail méridional. Werner Goldschmidt (18) les a bien caractérisées, en parlant d'un style « fatigué », « épuisé », en raison de la faiblesse des volumes et aussi de l'aspect « frisé » des contours (accentué sans doute par l'usure de la pierre). Il nous paraît tout à fait invraisemblable d'y voir un modèle pour maître Mathieu. Les sculpteurs d'Avila ont développé leur art parallèlement à celui de Compostelle, à partir d'un modèle espagnol commun, mais ils ont subi, dans la dernière étape, une influence française beaucoup plus marquée.

Les deux maîtres anonymes d'Oviedo et d'Avila ont mérité d'être surnommés, avec maître Mathieu, les « aigles de la sculpture romane espagnole » (19). Sans doute n'ont-ils pas ignoré l'art français de leur époque. Mais les apports qu'ils en ont reçus n'ont nullement effacé leur caractère indigène. Le plus grand des trois est Mathieu, parce que son œuvre est la plus grandiose, son génie le plus créateur, son accent le plus espagnol.

(18) W. GOLDSCHMIDT, *El pórtico de San Vicente de Avila*, dans « Archivo esp. arte », n° 33, 1935.

(19) PITA ANDRADE. *Escultura románica en Castilla, los maestros de Oviedo y Avila*, Madrid, 1955.