Images Re-vues

Histoire, anthropologie et théorie de l'art

Hors-série 3 | 2012

"Iter" et "locus". Lieu rituel et agencement du décor
sculpté dans les églises romanes d'Auvergne

Chapitre III - Saint-Nectaire : déploiements figuratifs et auto-glorification de l'*Ecclesia*

Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1611>

DOI : 10.4000/imagesrevues.1611

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar, « Chapitre III - Saint-Nectaire :
déploiements figuratifs et auto-glorification de l'*Ecclesia* », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 3 |
2012, mis en ligne le 21 novembre 2012, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1611> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1611>

Ce document a été généré automatiquement le 30 janvier 2021.

Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution -
Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Chapitre III - Saint-Nectaire : déploiements figuratifs et auto- glorification de l'*Ecclesia*

Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar

Introduction : présentation de l'édifice

- 1 Comme pour les autres édifices auvergnats, l'époque de la construction de l'église de Saint-Nectaire n'est éclairée par aucune donnée historique solidement attestée¹. Les premières indications offertes par les documents concernent l'établissement d'un prieuré dépendant de la Chaise-Dieu, entre 1146 et 1178. Mais, si l'on a généralement considéré que ces mentions concernaient l'édifice actuellement conservé, on a récemment fait valoir qu'il s'agissait plus probablement d'un établissement distinct². En tout état de cause, ces données sont, de notre point de vue, nettement postérieures à l'époque de la construction de l'édifice roman. Il est inutile de revenir ici sur le débat opposant partisans d'une datation haute et tenants d'une datation basse des églises auvergnates, qui a été amplement développé dans l'introduction du chapitre II, consacré à Saint-Pierre de Mozat. Les arguments déjà exposés, ainsi que la relation sérielle étroite que l'étude fera apparaître entre ces deux édifices, incitent à placer la construction de Saint-Nectaire peu après l'achèvement de l'abbatiale de Mozat, soit vers 1080-1100³.

Fig. 1

Église de Saint-Nectaire, vue extérieure

- 2 Située au sommet du mont Cornadore, l'église romane de Saint-Nectaire ne se présentait pas initialement dans l'isolement qui est actuellement le sien (fig. 1 et 2). Même en l'absence de fouilles systématiques, plusieurs lithographies du XIX^e siècle

permettent d'indiquer la présence d'une édification castrale proche de l'église, au nord (où se trouvait également le cimetière), et d'une enceinte entourant l'une et l'autre. Le château était à l'évidence celui des seigneurs de Sénecterre, connus à partir de la première moitié du XI^e siècle. On ne saurait dire en revanche si la présence d'une installation castrale est antérieure à la construction de l'église ou s'il faut opter pour la chronologie inverse.

Fig. 2

Église de Saint-Nectaire, en 1877. Lors des interventions de la fin du XIX^e siècle, la tour de la croisée du transept a été surélevée et les parties hautes des murs de la nef ont été dotées d'un décor d'arcatures aveugles, qui n'apparaît pas encore ici

- 3 Si nous ignorons tout du statut initial de l'édifice (collégiale ?, prieuré ?, fonction paroissiale ?) et de son rattachement institutionnel direct, il est clair qu'il s'agissait d'un sanctuaire voué au culte de saint Nectaire. Présenté comme un compagnon d'Austremoine, premier évêque de Clermont, ce saint n'a toutefois aucune existence attestée avant le XI^e siècle. C'est dans la *Vita III* d'Austremoine qu'il est mentionné pour la première fois, en tant que compagnon du premier évêque de Clermont⁴. Postérieurement, une *Vita Nectarii* accentue encore les liens entre son héros et saint Pierre, qui l'ordonne prêtre, le charge de sa mission en Gaule et le ressuscite; elle témoigne de surcroît d'une autonomisation de la figure de Nectaire, puisque sa vie y est rapportée sans la moindre référence à Austremoine⁵. Il est raisonnable de penser que la promotion-invention de ce saint est fortement liée à l'essor du sanctuaire de Saint-Nectaire, qu'elle en est contemporaine ou de peu antérieure.

Fig. 3

Buste-reliquaire dit de saint Baudime

- 4 A qui faut-il attribuer la promotion de ce culte ? Faut-il invoquer – sur la base des similitudes en matière d'architecture et de décor sculpté entre Saint-Nectaire et Notre-Dame-du-Port – une initiative de l'évêque de Clermont, visant à tisser, notamment dans les montagnes de l'ouest du diocèse, un « maillage de sanctuaires associés »⁶ ? Nous n'en savons rien, même si une initiative épiscopale paraît présenter quelque degré de vraisemblance. En tout cas, il est évident que le prestige de l'église de Saint-Nectaire est lié à la possession des reliques du saint dont l'hagiographie s'employait à valoriser la puissance. Les fouilles récentes ont permis de mettre à jour, en arrière du maître-autel, deux caveaux dont l'un contenait un sarcophage à logette céphalique, du même type que celui qui apparaît sur le chapiteau figurant saint Nectaire⁷. On peut raisonnablement supposer que son corps était réputé se trouver dans ce sarcophage, sous le pavement du sanctuaire⁸. D'autres tombeaux pouvaient être ceux des compagnons de Nectaire : Baudime et Auditeur⁹. Du reste, l'église est également célèbre pour le buste-reliquaire roman de Baudime, au sujet duquel Dominique Allios fait judicieusement observer qu'il pourrait s'agir du reliquaire initial de Nectaire lui-même : dans cette hypothèse, c'est à la fin du XV^e siècle, lors de la confection d'un nouveau reliquaire pour Nectaire, qu'on aurait décidé d'attribuer le reliquaire roman à son compagnon¹⁰ (fig. 3). Ainsi, le culte de Nectaire se serait organisé autour d'une double présence de ses reliques, celle de son corps invisible, dans le sarcophage placé sous le dallage du sanctuaire, et celle de sa tête, exaltée par le reliquaire d'argent qui devait prendre place dans la partie la plus orientale du sanctuaire, soit sur l'autel matutinal, soit sur un dispositif à reliques spécifique (colonne ou édicule)¹¹.

Fig. 4

Plan de Saint-Nectaire avec numérotation des chapiteaux

Fig. 5

Vue générale de la nef (vers l'ouest)

- 5 Avec son massif occidental à tribunes, sa nef à trois vaisseaux et son chevet à déambulatoire sur lequel s'ouvre trois absidioles, l'église de Saint-Nectaire présente un plan caractéristique des « églises majeures » d'Auvergne¹² (fig. 4). Malgré des dimensions beaucoup plus modestes (la nef comporte seulement quatre travées), les similitudes avec le plan de Notre-Dame-du-Port sont particulièrement remarquables. Toutefois, la nef ne présente pas de piles composées de section rectangulaire avec demi-colonnes adossées, comme c'est généralement le cas en Auvergne, mais des colonnes rondes à tambour plein (fig. 5) : ce choix semble destiné à évoquer les basiliques romaines et vaudrait ainsi comme gage de romanité (en écho à la trajectoire du saint patron qui permet de lier Rome et Saint-Nectaire, ainsi qu'on le verra plus loin). Quant à l'élévation (notamment celle des parties hautes du massif occidental, des murs extérieurs des tribunes et de la tour de la croisée du transept), elle s'avère fortement dépendante des interventions du XIX^e siècle, qui ont recréé une sorte d'art roman idéal.

Le narthex et les travées occidentales de la nef

Fig. 6

Cartographie du narthex

Fig. 7

Chapiteaux 2, 3 et 4 : chapiteaux-base

- 6 Quand on pénètre par la porte occidentale dans le narthex de Saint-Nectaire, on se trouve confronté à trois chapiteaux très singuliers et presque identiques qui, par leur caractère purement architectonique, contrastent fortement avec le décor végétal de tous les chapiteaux voisins (fig. 6 et 7). Ils sont d'un type qu'on ne trouve pratiquement qu'en Auvergne, notamment à Notre-Dame-du-Port et à Notre-Dame d'Orcival, et, qui plus est, toujours dans le narthex. Ils méritent donc une attention spéciale. Leur composition est quasiment la même : la partie inférieure du chapiteau reproduit fidèlement, en le renversant, le profil d'une base attique, qui comporte essentiellement une scotie, c'est-à-dire une moulure concave semi-ovale, entre deux tores et deux filets. De fait, les bases des colonnes de l'église ont rigoureusement le même profil. Dans le chapiteau, le tore le plus petit fait très adéquatement office d'astragale. En outre, une base attique repose normalement sur une plinthe carrée qu'on retrouve sur le chapiteau¹³. En effet, sa partie semi-circulaire est surmontée d'un échafaudage parallélépipédique alternant tablettes, boudins et gorges, à la manière d'un haut piédestal mouluré, très développé, également renversé, et s'achevant avec le tailloir et son abaque en manière de plinthe chanfreinée.
- 7 Deux de ces chapiteaux, que l'on dénommera « chapiteaux-bases » (codage : ba), font directement face à l'entrant, puisqu'ils se situent sur la face occidentale des deux piles composites qui délimitent le passage vers la nef¹⁴. Ils mettent en valeur par leur symétrie l'axe longitudinal de l'église. Le troisième se trouve immédiatement à la droite de l'entrée et comporte un double tore à sa base. Deux chapiteaux-bases, en symétrie longitudinale, encadrent donc l'arc séparant la travée centrale du narthex et son bas-côté sud. Au total, les trois chapiteaux-bases fonctionnent comme deux paires disposées selon les axes orthogonaux de l'église (3-4 et 4-2), en même temps qu'il est possible d'évoquer une paire en symétrie croisée, selon un axe diagonal (2-3). Cette disposition constitue une sorte de triangulation dynamique de l'espace (on a évité de placer un quatrième chapiteau de ce type, à gauche de l'entrée, ce qui aurait établi une symétrie purement statique).

Fig. 8

Base d'une colonne de la nef

- 8 Bien que l'on ne dispose d'aucun texte éclairant ces étonnants chapiteaux, leur fonction peut être induite avec vraisemblance du système de polarités et de tensions qui structure l'église. Elle doit être comprise aussi en rapport avec l'*ornatus* des chapiteaux végétaux. A notre sens, on a voulu, à l'entrée de la nef, placer *au sommet* de la colonne ce qui est normalement à sa *base*, à savoir ce qui la *détache du sol* tout en l'y implantant solidement (fig. 8). Au-dessus des fondations *enfouies* dans le sol (et dont la mise en place fait l'objet de rituels particuliers) et de la dalle *couchée* au sol, la base est un (premier) degré de *sublimation* esthétique des pierres devenant visiblement colonne d'église, une colonne dont l'élévation est elle-même une sublimation de la pesanteur de la matière, prise dans une *ascensio* symbolique (*capitellum* est le mot latin pour chapiteau; voir chapitre I). En étant *élevée* littéralement et symboliquement à la dignité de chapiteau, ce qui obligeait à la *retourner* pour qu'elle s'adapte à sa nouvelle fonction porteuse, la base — une base elle-même dotée d'un exceptionnel *ornatus*¹⁵ — se voit *honorée* dans sa fonction de fondement et de support *honorifique* de la colonne. Bien qu'on ne puisse se fier à la polychromie actuellement visible, datable des XVII^e-XVIII^e siècles, on remarquera néanmoins que le mouchetage coloré qui couvre ces chapiteaux suggère une imitation du marbre ou d'une pierre marbrée, destinée à les anoblir (ce qui confirme que ces chapiteaux ont bien été vus comme figurant des pierres, par différence avec la polychromie des chapiteaux végétaux qui met en valeur les surfaces, les contours ou les articulations du végétal mais pas la texture d'une pierre marbrée, sauf précisément dans les tailloirs où le mouchetage réapparaît)¹⁶. Si l'on se rappelle que le clergé grégorien de la fin du XI^e siècle élabore une nouvelle doctrine de l'édifice ecclésial (voir chapitre I), on peut faire l'hypothèse que ces chapiteaux-bases, qui exaltent l'architecturation du lieu sacré, ne sont pas sans rapport avec la sursacralisation du bâtiment-église, dans sa matérialité de pierre sublimée et spiritualisée par la dédicace. Faut-il aller jusqu'à émettre l'idée que ces chapiteaux, figurant la base-fondation des colonnes, évoquent en même temps une sorte de

fondation matérielle et spirituelle de l'Église ? Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question.

Fig. 9

Chapiteaux 1 et 5 : chapiteaux végétaux

- 9 Les chapiteaux végétaux, omniprésents dans le reste du narthex et dans la nef, sont partie prenante de ce dispositif. On reviendra abondamment sur cette question au chapitre VI, mais on peut d'emblée suggérer que le végétal concourt à une sublimation de la colonne plus haute encore : ne fait-il pas d'elle un « vivant pilier », en lui infusant un principe de croissance, une manière d'*anima vegetabilis* ? A gauche de la porte occidentale, le premier chapiteau végétal présente une double couronne de feuilles lisses, laissant apparaître le calathos surmonté d'une rose au centre et de volutes dans les angles (fig. 9). Il forme une paire avec le chapiteau du mur gouttereau nord, à l'entrée du bas-côté, soit un nouvel exemple d'une disposition en diagonale par rapport à l'axe longitudinal de l'église (fig. 6). Le vis-à-vis de ce chapiteau alterne, lui aussi, de grandes feuilles lisses dont la pointe forme une grosse boule retombante ; ce chapiteau fait paire avec son symétrique à l'entrée du bas-côté sud (fig. 10).

Fig. 10

Chapiteaux 6 et 9 : chapiteaux végétaux

Fig. 11

Chapiteaux 7 et 8 : chapiteaux végétaux à entrelacs

- 10 Il est remarquable de constater que tous les chapiteaux qui ornent les deux piles délimitant le narthex et la nef sont disposés en paires symétriques (fig. 6). C'est notamment le cas, du côté du narthex, des deux chapiteaux-bases dont on a déjà parlé. De même, les chapiteaux qui encadrent l'accès à la nef centrale sont identiques (fig. 11) : chacun d'eux comporte une première couronne formée d'une tresse d'entrelacs régulière (à six brins), soit un nouvel élément de type géométrique qui n'est peut-être pas sans relation avec du végétal (tressé)¹⁷. Cette couronne est surmontée d'une double couronne de feuilles lisses ; on retrouvera l'entrelacs plus loin dans l'église.

Fig. 12

Chapiteau 10 : chapiteau végétal

- 11 Le dernier chapiteau marquant l'entrée du bas-côté sud, sur le mur gouttereau, est le seul qui, dans le narthex ou sur sa limite, n'entre pas dans la composition d'une paire (fig. 12). Il comporte une double rangée de petites feuilles simples ou découpées à la base et, au-dessus, une couronne de grandes feuilles d'acanthes simplifiées à lobes peu

digités — première apparition, dans la partie occidentale, d'un motif promis à réapparaître ailleurs. Au sommet, des couples de demi-feuilles occupent les écoinçons entre les grandes feuilles, indice d'une volonté de végétalisation intégrale, dense et diversifiée du chapiteau, qui se distingue de la formule laissant largement visible le calathos.

Fig. 13

Chapiteaux 11 et 12 : chapiteaux végétaux

- 12 On n'en a pas fini avec les paires en symétrie axiale ! On en trouve une autre encore sur les deux chapiteaux hauts des colonnes engagées qui encadrent l'entrée de la nef (fig. 6). Comme pour faire honneur au vaisseau auquel ils font face, ces deux chapiteaux développent un décor végétal beaucoup plus élaboré (fig. 13). Deux grandes feuilles dont la découpe simple, à lobes fendus sans digitation, n'évoque qu'assez grossièrement l'acanthé se dressent aux angles des chapiteaux. Elles émergent chacune à la jointure de deux demi-feuilles nervurées à trois lobes, ployées en arc jusqu'à l'astragale. Au-dessus de celles qui convergent vers le centre, deux demi-feuilles semblables se croisent, tandis que deux autres se joignent pour former de leurs moitiés une feuille retournée, inscrite, sous le tailloir, dans un bandeau curviligne en manière de tige qui s'achève aux angles en petites volutes. On a manifestement préféré la composition rythmique et plastique à la composition organique (corinthienne). La richesse relative de ces chapiteaux contraste fortement avec les chapiteaux à grandes feuilles lisses des six grosses piles rondes de la nef proprement dite.

Fig. 14

Cartographie des chapiteaux végétaux de la nef

- 13 Jérôme Baschet2012-05-17T13:32:34Avant d'y venir, il nous faut suivre tous les chapiteaux végétaux des murs gouttereaux de la nef jusqu'à la porte sud et même au-delà, pour mettre en évidence des paires végétales jusqu'aux extrémités des deux bas-côtés (fig. 14). Le premier chapiteau du mur gouttereau nord présente une double couronne d'acanthes grasses (à lobes peu digités) et trois visages humains encadrés par les quatre feuilles ou demi-feuilles d'angle de la couronne supérieure (on l'analyse en détail au paragraphe suivant). Sa structure végétale ne fait pas une paire mais présente un certain apparentement avec celle du chapiteau du mur gouttereau sud du narthex (fig. 12). Il s'agit de la première association de l'homme avec le végétal – association qui va réapparaître à plusieurs reprises dans le reste de l'église, sous d'autres modalités. Il convient d'abord de souligner que ce type d'association est d'une très grande fréquence dans tout l'art roman et même plus largement dans l'art médiéval depuis le haut Moyen Age et ce, sur tous les supports. Cela ne signifie nullement qu'elle est dotée d'une signification univoque. Comme pour tous les thèmes récurrents, il importe d'analyser singulièrement ses modalités et de les situer sériellement dans les différents ensembles auxquels ils appartiennent. En l'occurrence, ce chapiteau doit clairement être mis en rapport avec un des chapiteaux de Mozat, dont il reprend la structure d'ensemble et cite bien des détails spécifiques, notamment la différenciation des trois visages¹⁸ (fig. 15). Voici donc posée la question du rapport entre Mozat et Saint-Nectaire, sur laquelle on devra revenir tout au long de ce chapitre. Par ailleurs, il n'est pas indifférent de relever, dès maintenant, qu'il s'agit du seul chapiteau des premières travées de la nef comportant des figures et qu'une autre modalité d'association entre le végétal et une tête humaine, apparaît près de la porte sud, face à l'entrant. Ces emplacements ont ceci de remarquable qu'ils ponctuent, l'un au nord l'autre au sud, l'ensemble correspondant

aux trois premières travées de la nef (dont on verra mieux par la suite l'unité). Tous les chapiteaux situés entre ces deux-ci peuvent être dits ornementaux (au sens fort où nous entendons cette catégorie). On reviendra naturellement sur toutes ces relations au cours de l'étude.

Fig. 15

Chapiteaux aux trois têtes de Saint-Nectaire (chapiteau 13) et de Mozat

Fig. 16

Chapiteau 13 : chapiteau aux trois têtes

Fig. 17

Chapiteau 13 : chapiteau aux trois têtes

- 14 Arrêtons-nous d'abord sur le **chapiteau aux trois têtes** (codage : h). Sur la face principale, celle d'un homme barbu aux traits profondément ridés suggère un homme âgé ou un vieillard (fig. 15). Il porte aussi la moustache. La barbe présente deux traits remarquables : la courbe de sa frange inférieure bifide s'inscrit clairement dans l'ondulation rythmant les retombées des feuilles de la couronne inférieure et les pointes de la barbe sont soudées à ces feuilles (le premier trait atteste que cette soudure n'est pas seulement liée à un problème de fragilité matérielle de la sculpture). Bien que le reste de la tête soit bien dégagé, une solidarité est ainsi nettement établie entre ce qu'on appellera la « pousse » de la barbe et celle des feuilles d'acanthé. La chevelure est formée de grosses mèches courtes et se divise en deux au-dessus du front (comme feraient des rameaux divergents). Cette tête, bien que rustique, ne présente aucun trait diabolique ou négatif. On soulignera pour le moment son *inscription* dans le rythme décoratif et donc positif du chapiteau, sans avancer encore une hypothèse plus précise sur le sens de cette *continuitas* et sur le statut de cette figure. La figure de gauche a le même genre de physionomie, mais beaucoup plus juvénile, et elle n'est pas solidarisée avec le végétal (on ne peut tirer aucune conclusion précise du fait que le départ de la petite volute d'angle touche son oreille ; fig. 16). Comme à Mozat, les traits du masque de droite, également assez jeune, sont beaucoup plus grossiers, voire caricaturaux : un bourrelet creusé d'une ride profonde entoure la bouche et engonce le menton, les joues sont plissées et le front est ridé comme celui du vieillard, mais les joues de celui-ci sont lisses, tandis que celles de ce masque sont bouffies (fig. 17). Une connotation négative est donc nettement attachée à cette figure, en sorte que, par le contraste des traits, elle constitue une polarité antithétique avec les deux autres, tout en présentant des similitudes d'emplacement et d'inclusion dans le végétal. Tout se

passé donc comme si le vieillard représentait une figure tutélaire dont les masques latéraux seraient des manières de dédoublement, sous des espèces représentant des possibilités contraires (on notera que leurs masques sont bien détachés du décor végétal, à la différence de celui du vieillard). Ici, la question de l'âge est évoquée sous la forme de l'opposition entre la jeunesse (indécise ou ambivalente) et la vieillesse (établie et plus sage), alors que, sur un chapiteau de la travée droite du sanctuaire, on aura affaire à une représentation graduée des trois âges de la vie. La sphère ontologique et la nature sémiotique de ces figures, à la fois humaines et étroitement associées au végétal, restent à préciser (voir chapitre VI); leur ambiguïté et leur étrangeté (au double sens de ce mot) invitent à les coder par la couleur violette.

Fig. 18

Chapiteaux 17 et 16 : chapiteaux végétaux

- 15 Deux chapiteaux – l'un situé sur le mur gouttereau nord, à l'est du chapiteau aux trois têtes; l'autre sur le mur gouttereau sud – forment une nouvelle paire, disposée obliquement dans la deuxième travée de la nef (fig. 14 et 18). La composition est faite de trois couronnes superposées de grandes feuilles dont la surface est régulièrement trouée d'une multitude d'étroites perforations rectangulaires, de part et d'autre de la nervure centrale qui reste pleine. Ce traitement assez singulier tend à « dévégétaliser » les couronnes de feuilles, sans qu'on sache bien s'il s'agit de suggérer une simple géométrisation ou bien aussi une sorte de minéralisation du végétal. Le relief du calathos, dont la convexité est soulignée d'un filet et dont émergent les volutes d'angle, est bien marquée et, au centre de l'espace ainsi ménagé sous le tailloir, se trouve une sorte de petite rotonde à arcades.

Fig. 19

Chapiteaux 20 et 27 : chapiteaux végétaux

- 16 Une autre paire disposée obliquement est formée par le chapiteau du mur gouttereau sud, juste à gauche de la porte, et par celui du mur gouttereau nord, à la limite de la croisée du transept (fig. 14 et 19). Ce sont des chapiteaux au décor végétal relativement riche pour Saint-Nectaire : sur deux étages, des feuilles allongées polylobées, mais sans digitation, pendent de rameaux (lisses et bagués d'un bouton circulaire en bas, feuillus en haut) qui les circonscrivent. La pointe des feuilles d'angle de la couronne supérieure est retroussée vers le haut. Les côtés ont un aspect encore un peu différent, incluant un caulicole central. Selon un procédé décoratif courant, des éléments qui se côtoient peuvent se souder et se recombiner, en sorte que son artificialité rend la composition à la fois profondément inorganique et polymorphique. Leur emplacement présente à nouveau une particularité remarquable. En effet, tandis que le chapiteau sud borde l'entrée dans l'église par le bas-côté sud, le chapiteau nord marque le passage vers le transept. Autrement dit, ils ponctuent les limites de la partie est de la nef, dont on analysera un peu plus loin les chapiteaux historiés et les caractéristiques spécifiques.

Fig. 20

Chapiteaux 28 et 31 : chapiteaux végétaux

- 17 L'autre chapiteau marquant l'extrémité du bas-côté nord a de longues feuilles assez proches de celles de son vis-à-vis, mais elles présentent deux rangées de lobes en amande (au lieu d'une) et sont tournées vers le haut (fig. 20). Un calathos discret est

combiné avec une abaque concave qui dégage de la profondeur pour loger une rose charnue à gros bouton à l'emplacement du dé de chacune des trois faces. Les feuilles étant bien distinctes, la composition n'est pas polymorphique. Ce chapiteau forme une paire avec son symétrique, placé à la limite du bas-côté sud (fig. 14 et 20). Ses feuilles sont aujourd'hui bichromes, ce qui souligne leur architecture. Tous les chapiteaux végétaux des bas-côtés ont donc un répondant avec lequel ils forment une paire.

Fig. 21

Chapiteaux 15 et 23 : chapiteaux végétaux

Fig. 22

Chapiteaux 22 et 19 : chapiteaux végétaux

Fig. 23

Chapiteaux 14 et 18 : chapiteaux végétaux

- 18 Les six chapiteaux des piles rondes de la nef présentent des compositions simples à grandes feuilles lisses nervurées et décalées d'une demi-feuille d'une couronne à l'autre. Ces corbeilles sont beaucoup plus sobres et moins différenciées que la majorité de celles du narthex comportant aussi une ou deux couronnes de feuilles lisses¹⁹. Cette sobriété est particulièrement sensible au regard des compositions végétales plus élaborées qui les entourent. La distribution de ces chapiteaux semble très calculée. Ceux de la rangée sud ont deux couronnes de feuilles mais leur disposition est alternée : sur le premier et le troisième chapiteaux, la couronne inférieure comprend une feuille centrale plus courte encadrée de deux feuilles d'angle plus haute, et la couronne supérieure a deux feuilles frontales et un motif d'angle simplifié (fig. 21). Le pilier intermédiaire a deux feuilles frontales à la couronne inférieure, et, au-dessus, une seule feuille centrale encadrée de deux feuilles d'angle (fig. 22). Côté nord, les deux premiers chapiteaux ont trois couronnes de feuilles : elles s'agrandissent graduellement de la première à la troisième, proportionnellement à l'évasement du tronc de cône de la corbeille (fig. 23). Le troisième chapiteau au nord se déploie selon la même formule que le chapiteau du milieu de la rangée sud (la couronne supérieure présente une seule grande feuille au centre de chaque face ; fig. 22). Comme son symétrique du côté sud, il présente une singularité visible depuis l'entrée latérale de l'église. Il s'agit d'une feuille basse de forme pyramidale qui adopte le dessin des feuilles à double rangée de lobes en amande. Le propos est certainement de faire entendre qu'en dépit du contraste fortement marqué entre les chapiteaux végétaux des bas-côtés et les feuilles lisses de la nef, ces dernières ne sont pas moins nobles que les autres (en aucun cas, on ne saurait parler ici d'un chapiteau inachevé, pas plus qu'on ne peut considérer les autres comme simplement dégrossis, car la taille en est soignée et le travail du ciseau souvent régulier). L'emplacement de cette singularité, opposant des feuilles unies à une autre pleinement découpée, vaut probablement césure, annonce d'une nouvelle étape dans la progression vers le sanctuaire et promesse d'un épanouissement achevé.

L'entrée sud : d'embrée, la guerre du Bien et du Mal

- 19 Dans la troisième travée de la nef, le mur gouttereau sud est percé d'un accès important. Il est loin toutefois d'avoir l'ampleur du porche nord de Mozat et n'est pas orné de reliefs sculptés, comme à Notre-Dame-du-Port. Dans le bas-côté nord de la même travée, une porte de petite dimension, précédée d'un escalier, donnait vraisemblablement accès à des bâtiments à l'usage des clercs.

Fig. 24

Cartographie des chapiteaux de l'entrée sud. Pour les codages utilisés dans les cartographies, on renvoie à la figure 114

- 20 La troisième travée est également marquée par une césure importante dans le décor sculpté. En entrant par la porte sud, on peut constater que tous les chapiteaux placés à gauche (autrement dit à l'ouest) sont végétaux, à l'exception des chapiteaux-bases et de celui qu'ornent trois têtes humaines, tandis qu'à droite, apparaissent les premiers chapiteaux historiés (fig. 24). Alors qu'à Mozat (mais aussi à Notre-Dame du Port et Orcival), l'entrée latérale est encadrée, de part et d'autre, par des chapiteaux historiés, ici, c'est uniquement à la droite de l'entrée, vers l'est, que l'entrant est confronté à leur présence. L'effet de *saisie* qu'opère le décor semble donc de moindre intensité, mais la césure correspondant à l'emplacement de la porte latérale n'en est que plus prononcée.

Fig. 25

Vue depuis l'entrée sud

Fig. 26

Chapiteau 23 : masque crachant du feuillage

- 21 Cette volonté de saisie de l'« entrant » est toutefois bien marquée, puisqu'il est immédiatement confronté à un **grand masque crachant du feuillage** (codage h-v) (fig. 25). Il est sculpté sur le côté sud du chapiteau de la pile ronde de la nef, en face et à droite de la porte (c'est-à-dire aussi dans la direction du sanctuaire, pour celui qui entre dans l'édifice). Avec le motif végétal travaillé, également visible depuis l'entrée, c'est le seul élément qui rompt notablement la régularité du décor de grandes feuilles unies, caractéristiques des chapiteaux de la nef centrale. Surtout, c'est la seconde association de la tête humaine avec du végétal, mais la formule est très différente de celle du chapiteau à trois têtes humaines, puisqu'on a affaire à un branchement direct du végétal dans la bouche du masque, d'où elle semble se développer : cette transorganicité est assimilable à une hybridation motrice ou active (c'est moins la description d'un être et d'un état que d'une action, manifestée par la pousse de rameaux végétaux). Que vient donc faire, face à l'entrée et au milieu de ces feuilles, cette tête végétalisante, emphatiquement placée sous le dé du chapiteau, qui ne semble associée à aucun message explicitement chrétien ? On ne pourra se prononcer qu'au terme de l'étude sérielle, sans ignorer que ce type de motif, qui accueille ici l'entrant, est extrêmement répandu dans l'art roman.

Fig. 27

Chapiteau 24 : Tentation du Christ

- 22 En face de cette tête, sur le mur gouttereau sud, est figurée la première **Tentation du Christ**²⁰ (codage : An X/D) (fig. 24 et 27). Disposés sur les angles du chapiteau, le Christ et le diable se font face, même si, par une convention courante dans l'art roman, ils apparaissent l'un et l'autre de manière frontale. Une pierre taillée rectangulaire est posée à leurs pieds, tandis qu'un ange thuriféraire – motif rare dans cette scène – accompagne le Christ. Le diable, aux traits extrêmement ridés et seulement vêtu d'un pagne, désigne la pierre de sa main ouverte. Le Christ lui répond en la pointant du doigt, tandis que sa main gauche s'inscrit, en un geste d'allocution, sur l'aile du diable, largement déployée au centre de la scène. Le plus singulier ici est le mode de figuration de la pierre évoquée dans le récit évangélique, que les gestes des deux protagonistes ont aussi pour effet de désigner à l'attention du visitant. Alors que les versions les plus courantes de la scène (par exemple à Autun et Saulieu, pour rester dans le domaine de la sculpture romane) figurent des pierres brutes, rondes ou ovales, nous avons affaire ici à un bloc de grande dimension, taillé de façon suffisamment régulière pour évoquer sinon un autel du moins l'une des pierres de bel appareillage dont l'édifice lui-même est constitué²¹. Compte tenu de l'importance de la thématique architecturale dans le décor sculpté de Saint-Nectaire, cette variante apparaît particulièrement pertinente. Manifestement sensible à une scène qui met en jeu la possible transformation du

matériau même qui caractérise son office, le sculpteur a inscrit en ce point une *amorce* dont les prolongements se révéleront ultérieurement. On peut toutefois déjà suggérer que la Multiplication des pains, figurée sur l'un des chapiteaux de l'hémicycle, fait nettement écho à cette scène (fig. 74) : le Christ qui, lors de la Tentation, rétorque à l'injonction du Malin que « l'homme ne vit pas seulement de pain, mais de la parole de Dieu », n'hésite pas alors à produire miraculeusement les pains destinés à nourrir la foule, tout comme il offre la présence démultipliée de son corps dans l'eucharistie. De manière plus générale, nous verrons que la présence de la Tentation du Christ fonctionne comme amorce du cycle christologique du sanctuaire et présente un lien particulièrement fort avec la scène de la Résurrection, dont, selon une exégèse classique, la Tentation est une préfiguration²².

Fig. 28

Chapiteau 32 : Combat des anges contre les forces du mal

Fig. 29

Chapiteau 32 : Combat des anges contre les forces du mal

Fig. 30

Cartographie : relation d'homologie entre les chapiteaux de l'entrée sud

- 23 La Tentation du Christ fonctionne en tandem avec le chapiteau du **Combat des anges contre les forces du mal**, placé également sur le mur gouttereau sud, une travée plus à l'est (codage : An/BD) (fig. 28 et 29). Dans la moitié gauche du chapiteau, un ange armé d'un bouclier plante sa lance dans la bouche d'un diable entièrement nu et doté d'une coiffe conique. Les genoux fléchis et la tête renversée en arrière, ce dernier lève

vigoureusement une main, en un geste qui manifeste son incapacité à faire face à la puissance angélique. Dans la moitié droite, un autre ange piétine un énorme dragon renversé et transperce son front avec sa lance; sur son bouclier, se détachent les flammes qui jaillissent de la gueule de l'animal. Ainsi, ces deux scènes dupliquent la victoire des anges sur les forces sataniques; elles le font de façon formellement coordonnée, comme l'indique l'opposition marquée entre l'horizontalité stricte de la lance de l'ange de gauche et la verticalité de celle de son voisin²³. Surtout, les deux chapiteaux que l'on vient de décrire, la Tentation du Christ et le Combat des anges, dupliquent une même signification générique (tout en en faisant varier la mise en œuvre) : la lutte du Bien et du Mal et la victoire du premier sur le second. D'où la similitude des codages et l'indication d'une relation d'homologie forte entre ces deux chapiteaux (fig. 30). De plus, c'est en convoquant les représentants les plus éminents des forces célestes et diaboliques que ce combat et cette victoire sont signifiés. Ici (comme aussi à Notre-Dame-du-Port), l'entrant est placé d'emblée face à l'expression la plus radicale qui soit de la dualité morale²⁴. Alors que l'entrée nord de Mozat joue de niveaux de sens plus voilés ou plus mêlés, on opte au contraire ici pour associer la porte latérale à une explicitation franche des enjeux de la guerre du Bien contre le Mal.

Fig. 31

Chapiteau 21 : Moïse sauvé par la fille de Pharaon ?

Fig. 32

Cartographie de la dernière travée de la nef

- 24 C'est un chapiteau d'interprétation plus délicate qui figure sur le mur gouttereau nord, en symétrie de la Tentation du Christ (fig. 31). L'identification iconographique demeurant incertaine, il est particulièrement utile de raisonner en termes de signification générique. Il est peu douteux que le chapiteau oppose un groupe de bêtes menaçantes, dans la moitié gauche du chapiteau (vers l'ouest), et trois figures humaines, à droite (vers l'est). L'agressivité animale, notablement concentrée dans la gueule grande ouverte de l'animal tourné vers le centre, vise manifestement un nourrisson sanglé dans son berceau qu'une femme penchée parvient néanmoins à retenir de ses deux mains. Et, si les crocs de l'animal ne sont pas loin de se planter dans le cadre du berceau, un homme figuré à mi-corps et armé d'un bâton courbe semble réussir à faire fuir les animaux disposés au même niveau que lui. Ils sont en tout cas orientés vers la gauche, par différence avec celui du bas. Il s'agit donc, pour s'en tenir à un énoncé aussi générique que possible, d'une scène évoquant l'homme soumis à une menace animale (et/ou diabolique) et parvenant néanmoins à y échapper, ce qui suffit à placer cette scène en correspondance avec les deux chapiteaux du bas-côté sud, la Tentation du Christ et le Combat des anges contre les forces maléfiques (fig. 32).

Fig. 33

Chapiteau 21 : Moïse sauvé par la fille de Pharaon ?

Fig. 34

Chapiteau 21 : Bêtes menaçantes et repoussées

- 25 Compte tenu de la description précédente – et sous réserve qu'une légende locale, hagiographique par exemple, dont la trace ne semble pas avoir été conservée, puisse fournir un support plus adéquat –, l'identification avec l'histoire de Moïse sauvé des eaux du Nil (Ex 2, 1-10), admise assez généralement, semble la plus plausible²⁵ (d'où notre codage : v aT/B v). La femme au voile formant des plis très réguliers autour de son visage serait alors la fille de Pharaon (fig. 33). Certes, aucun élément iconographique n'évoque ici les eaux du Nil, ce qui peut paraître un obstacle sérieux, tout comme la présence, non justifiée par le récit biblique, du personnage repoussant les bêtes de son bâton. On peut toutefois supposer qu'il est apparu plus efficace de donner à la menace dont Moïse réchappe une forme animale plutôt qu'aquatique (fig. 34). D'une manière générale, les concepteurs du cycle auraient opté pour l'histoire de Moïse moins dans le seul souci de la littéralité du récit vétérotestamentaire qu'avec l'intention de mettre en évidence sa portée allégorique. Ainsi, pour Hugues de Saint-Victor, l'enfant Moïse signifie l'homme entraîné dans la fange du péché, tandis que la fille de Pharaon est la grâce qui le sauve²⁶. Il s'agit bien d'exprimer la position de l'homme en général, auquel, en dépit de la présence menaçante du péché, s'offre la possibilité du salut. A l'époque romane et, spécifiquement, dans le réseau d'images créé par les chapiteaux de Saint-Nectaire, des animaux aux crocs acérés permettent d'exprimer cette menace et d'inscrire la scène dans le paradigme de la délivrance mieux que ne pourrait le faire une figuration des eaux ondoyantes (ce qui, toutefois, aurait activé un rapport pertinent avec le miracle de saint Nectaire sur les rives du Tibre, dans l'hémicycle). Surtout, la recherche de correspondances entre les chapiteaux des deux bas-côtés semble jouer un rôle majeur dans l'élaboration iconographique : l'homme doit repousser les forces animales (du péché), tout comme les anges repoussent les forces diaboliques. Et, de chaque côté, la menace fait place à la délivrance : Moïse est sauvé des bêtes comme le Christ déjoue les assauts du Malin (fig. 32). Ainsi, en trois chapiteaux fortement noués, le décor historié prend possession de la dernière travée de la nef et l'investit d'un dispositif où s'exprime en toute clarté la virulence de la guerre du Bien et du Mal.

Fig. 35

Chapiteau 26 : un saint en gloire

Fig. 36

Chapiteau 26 : scène de sagittation ?

Fig. 37

Chapiteau 26 : scène de supplice ?

- 26 Deux autres chapiteaux historiés prennent place dans cette travée, sur les faces ouest des piles de la croisée du transept. Celui du côté sud demeure d'interprétation incertaine (fig. 32). Sur la face centrale, un personnage nimbé trône dans une mandorle, les deux mains levées en position d'orant et les pieds reposant sur une tête anthropomorphe (fig. 35)²⁷. Il serait aisé de prendre cette figure pour un Christ en majesté, mais l'absence de nimbe crucifère, associé à toutes les représentations du Christ, exclut une telle identification. On doit donc admettre qu'il s'agit de l'apothéose d'un saint, représenté en gloire²⁸. Sur la face latérale gauche, un homme tire à l'arc (fig. 36), tandis qu'à droite, un personnage en pied est agressé par un autre homme, dont le geste est particulièrement difficile à décrypter (tient-il un fouet ?, est-il en train de l'éviscérer ou de lui enfoncer une fourche dans le ventre ? ; fig. 37)²⁹. Le contraste avec la figure en gloire du saint, au centre, laisse penser que les figures latérales pourraient évoquer les scènes de son martyre. L'archer a conduit Louis Bréhier à identifier ici saint Sébastien (la tête sous ses pieds étant, selon lui, celle de Dioclétien), et il a tenté de conforter cette interprétation en mentionnant la présence de reliques de Sébastien dans l'abbaye de Manglieu, important lieu de pèlerinage situé à une trentaine de kilomètres de Saint-Nectaire³⁰. La scène ne correspond guère à l'iconographie classique du martyre de Sébastien, mais celle-ci, focalisée sur la sagittation du saint nu, ne se généralise en fait que tardivement³¹. Jusqu'au XV^e siècle, le saint est plus volontiers vêtu, y compris durant son martyre, et l'on représente parfois la seconde partie de ses souffrances, c'est-à-dire la bastonnade qui provoque sa mort³². Peut-être les deux phases du martyre sont-elles ainsi évoquées sur les faces latérales du chapiteau (mais les gestes de la partie droite n'évoquent en rien une bastonnade et le personnage

agressé n'est pas nimbé). En tout état de cause, le chapiteau resterait, dans cette hypothèse, d'une totale singularité, car aucune autre image connue n'associe les scènes du martyre de Sébastien et sa glorification céleste.

- 27 Au total, la référence à Sébastien peine à rompre le caractère énigmatique de la scène, d'autant que l'on perçoit mal les raisons qui auraient pu pousser à produire, dans l'église de Saint-Nectaire, une telle valorisation, sans équivalent connu, de ce saint. La scène n'aurait-elle pas plus de pertinence si elle se référait à l'un des évangélistes de l'Auvergne, par exemple à Nectaire lui-même ou à l'un de ses compagnons ? Malheureusement, les textes hagiographiques connus, essentiellement les versions de la *Vita III Austremonii* et la *Vita Nectarii*, ne permettent pas d'établir de rapprochement avec les motifs représentés (au-delà du fait, trop peu précis pour être pertinent ici, que saint Baudime passe pour avoir terrassé un dragon). Adoptant l'hypothèse de L. Bréhier, H. McBee fait valoir que la tombe de saint Auditeur, l'un des compagnons de Nectaire, était placée le long du mur sud de la nef³³ et explique que le chapiteau figurant Sébastien aurait eu pour fonction de souligner l'importance de cet emplacement et, ainsi, de valoriser Auditeur. Mais ne serait-il pas plus simple et plus convaincant, quoi que fortement hypothétique dans l'état actuel de nos connaissances, de supposer que le chapiteau figure Auditeur lui-même et des scènes de sa légende, inconnues de nous ?
- 28 Dans ce cas, de même que la Tentation du Christ est l'amorce du cycle christologique du sanctuaire, la figuration d'Auditeur constituerait un jalon pointant vers le cycle de la vie de Nectaire, également dans le sanctuaire. Mais à dire vrai, les incertitudes quant à l'identification du saint représenté ici n'ont qu'une importance relative. Dans une optique qui privilégie les niveaux de sens génériques, il nous suffit presque de savoir que le chapiteau figure un saint en gloire, encadré par des figures négatives, hostiles et agressives. Quelle que soit l'identité du saint, il est peu probable que cela modifie le codage proposé pour cette scène (v H St/h H v). Enfin, dans tous les cas, le rôle d'amorce de la dernière travée du bas-côté sud paraît clairement attesté : il serait mieux marqué s'il s'agissait d'un compagnon de Nectaire, mais la figuration de tout autre saint, en association avec la scène de la Tentation du Christ, suffit à anticiper la double dimension christologique et hagiographique du décor du sanctuaire.

Fig. 38

Homme chevauchant un bouc à Saint-Nectaire (chapiteau 25) et à Mozat

Fig. 39

Chapiteau 25 : animal à la lyre

- 29 Côté nord, la nef centrale se termine avec un chapiteau où dominent les figures animales, ce qui fait écho à celui du probable Moïse (codage : v P H)P v) (fig. 32). La moitié droite est une reprise littérale des **hommes chevauchant des boucs** de Mozat et, plus précisément, de celui des deux chapiteaux mozacois où l'homme tient un sceptre végétal et porte une sorte de couronne³⁴ (fig. 38). Hormis le fait que l'homme, nu sous le manteau à Mozat, est ici nettement moins impudique, les différences sont minimales et tiennent surtout au traitement plus raide de l'animal. Mais si le sculpteur de Saint-Nectaire n'a pas le même génie du modelé que le maître de Mozat, cette figure n'a pas tout perdu de son élégance et, en tout cas, n'a rien d'une caricature moralisatrice du modèle mozacois. En revanche, ce qui change radicalement c'est le vis-à-vis auquel l'homme au bouc est associé. Au lieu de sa réplique en symétrie, il se retrouve face à un **animal à la lyre** (fig. 39)³⁵. Apprécié dans la sculpture romane, ce thème fait écho à une fable d'Esoppe, connue notamment à travers la *Consolation de la Philosophie* de Boèce, où l'on peut lire : « Entends-tu mes paroles ou es-tu comme l'âne à la lyre ? »³⁶. Ainsi, l'animal s'emparant d'une lyre, mais incapable d'en jouer, devient une image du péché, de la bêtise et de l'orgueil³⁷. Il est donc tout à fait remarquable qu'une citation littérale d'un relief mozacois se trouve associée à un motif aussi différent, qui en trahit radicalement l'esprit. Cette association, si manifestement dévalorisante, fait basculer dans l'univers du vice l'homme au bouc qui, à Mozat, s'inscrivait dans le registre d'une corporéité romanisante assumée. Il devient alors l'image de la luxure, comme l'âne de Boèce est celle de l'orgueil. Les deux moitiés du chapiteau se répondent de manière particulièrement efficace : à l'animal qui tente en vain de s'humaniser (et pèche en prétendant s'élever au-dessus de sa condition), répond l'homme qui s'animalise (et pèche en s'abîmant en dessous de sa condition).

- 30 Au total, les deux chapiteaux qui concluent la nef – l'un animalier, l'autre hagiographique – forment un contraste marqué. Le premier, entièrement négatif, est situé du côté gauche de l'église; l'autre, centré sur une figure éminemment positive, est placé du côté droit, en association avec les chapiteaux angéliques et christologiques qui, comme lui, montrent la victoire du bien sur le mal. On observe donc une mise en œuvre discrète de la polarité droite/gauche de l'église (ce qui se comprend mieux encore si l'on admet la localisation du tombeau d'un saint du côté sud de la nef). Par ailleurs, les deux chapiteaux historiés des piles de la croisée du transept contrastent fortement avec le décor strictement végétal des piles rondes de la nef : elles marquent avec vigueur la limite de cette partie de l'église, tout en amorçant des liens multiples, mais encore masqués, avec la partie orientale de l'édifice.

Le déambulatoire : concentration du répertoire mozacois

Fig. 40

Chapiteaux 34, 30, 29 et 33 : chapiteaux végétaux

Fig. 41

Chapiteaux 39, 41, 42 et 40 : chapiteaux végétaux

- 31 Avant de pénétrer dans le déambulatoire, notons que les chapiteaux des murs latéraux du transept et de ses absidioles sont tous végétaux, de même que ceux de la croisée du transept. Ces huit chapiteaux sont placés à la retombée des arcs supportant la coupole (contrebutée par des demi-berceaux sur les bras du transept). Ils sont donc placés très haut, à la base des voûtes en berceau. Sur ces huit chapiteaux, un seul reprend une composition de deux couronnes de feuilles lisses, comme un rappel du registre décoratif utilisé dans la nef, en fort contraste avec les autres chapiteaux, beaucoup plus élaborés. Ceux des piles occidentales (fig. 40) ont deux couronnes d'acanthes simplifiées, certaines retroussées (celui du sud porte trois roses au sommet de ses faces et son symétrique, au nord de la croisée, trois fruits en forme de pomme de pin; ils sont donc apparentés). Les quatre chapiteaux des piles orientales ont, au contraire, des

feuilles découpées à lobes en amande, comme dans les bas-cotés de la nef, et trois d'entre eux ont une rose au centre de l'abaque concave (fig. 41).

Fig. 42

Voûtement de la travée droite du déambulatoire (côté nord)

- 32 Parcourons maintenant le cercle du déambulatoire, en commençant par le nord. Les chapiteaux bas des piles orientales de la croisée du transept doivent être pris en compte ici. Deux d'entre eux font directement partie de l'espace du déambulatoire, dont ils ornent les arcs d'accès, au nord et au sud. Quant aux chapiteaux situés à l'est de ces piles, ils se trouvent sur la limite du sanctuaire lui-même; mais ils ne présentent aucune continuité avec les chapiteaux de l'hémicycle et sont en revanche associés thématiquement à ceux du déambulatoire.

Fig. 43

Cartographie du déambulatoire (travée droite nord)

Fig. 44

Chapiteau 44 : damnation d'un pécheur

Fig. 45

Cartographie du transept nord

- 33 A l'entrée de la travée droite du chevet, est figurée la **damnation d'un pécheur** (codage : D/H) (fig. 43 et 44). Ce damné est parfois identifié comme un avar, sans doute par rapprochement avec le traitement de ce thème à Notre-Dame-du-Port et dans d'autres églises auvergnates. Mais ici nulle faute n'est indiquée, ni par une inscription ni par un attribut. En revanche, le châtement est souligné par la quasi-nudité du damné et par sa position, jambes rabattues sur les côtés. Surtout, c'est le fait d'être prisonnier des démons qui exprime avec force le sort du damné. Fermement encadré et tenu par deux démons grimaçants et très échevelés (l'un tirant la langue, l'autre avec la bouche ouverte), le damné est encordé par le cou et les mollets, et le caractère infernal de sa captivité est renforcé par les gueules qui animalisent les extrémités de la corde. La position centrale et frontale du damné n'est affirmée que pour mettre en valeur, par

une sorte de contre-mandorle esquissée par la corde et les ailes diaboliques, sa soumission aux puissances du mal.

- 34 Il s'agit d'un chapiteau entièrement négatif, ou plus exactement – car la punition des damnés participe de la justice divine – d'un chapiteau où n'apparaissent que des figures négatives. Sa localisation, dans la partie gauche (nord) de l'édifice, est tout à fait cohérente, puisqu'il peut ainsi s'enchaîner au chapiteau entièrement négatif de la dernière travée de la nef (fig. 46). La représentation des péchés (luxure et orgueil), sous des espèces animalières ou fortement associées aux animaux, trouve ici son aboutissement, avec la figuration du châtiment auquel exposent les vices. La relation entre ces deux chapiteaux assure donc une liaison forte entre le décor de la dernière travée de la nef et celui du chevet de l'église.

Fig. 46

Chapiteau des aigles à Saint-Nectaire (chapiteaux 43 et 51) et à Mozat (au centre)

Fig. 47

Vues latérales du chapiteau des aigles à Saint-Nectaire (chapiteau 43) et à Mozat (à droite)

- 35 La scène de la damnation est significativement entourée – comme pour encadrer sa puissance menaçante ? – par deux chapiteaux figurant des oiseaux (fig. 43). Son voisin immédiat, tourné vers le sanctuaire, est une citation zélée du chapiteau des **aigles aux ailes déployées** de Mozat (codage : Ai) (fig. 46). Sur la face principale, un aigle frontal aux ailes grand ouvertes est fièrement campé sur une couronne d'acanthé dans laquelle il plante les serres. Sur les faces latérales, les aigles ont les ailes dissymétriquement déployées et rabattent la tête vers le centre du chapiteau, comme à Mozat (fig. 47). La position de ce chapiteau, vers le sanctuaire, souligne l'importance des aigles comme pôle sublimant de l'animalité; elle prendra toute sa valeur stratégique quand on confrontera ce chapiteau à son symétrique, du côté sud de la travée droite.

Fig. 48

Quaternité d'oiseaux aux ailes végétalisées à Saint-Nectaire (chapiteau 45) et à Mozat

- 36 En face du châtiment du damné, apparaît une **quaternité d'oiseaux à queues végétalisées**. Celles-ci ne sont pas entrecroisées et une tête animale à la gueule ouverte apparaît entre les oiseaux de la face centrale (codage : v-O b O-v) (fig. 43). Il s'agit à nouveau d'une citation, très littéralement inspirée de la plus sèche des deux formules de Mozat, comme l'indiquent la forme de la tête bestiale médiane et la position des serres des oiseaux sur l'astragale (fig. 50). Comme à Mozat, ces oiseaux, dont les queues se conjoignent en une manière de bouquet de feuilles largement déployé et pourvu de fruits, évoquent donc une naturalité épanouie et sa sublimation spirituelle. Mais, là encore, la sérénité de cet ensemble est quelque peu troublée par la présence surplombante d'une gueule animale. Celle-ci incarne la face la plus sombre de la naturalité, et donc aussi de la spiritualité (les forces menaçantes devenant proprement diaboliques dans le chapiteau de la damnation). Au total, les trois chapiteaux que l'on vient de présenter déclinent l'animalité sous trois formes graduées.

Fig. 49

Chapiteau des Victoires à Saint-Nectaire (chapiteau 47) et à Mozat

Fig. 50

Cartographie du déambulatoire (partie orientale)

- 37 En avançant dans la travée droite, le grand chapiteau suivant reprend le thème des **Victoires tenant des boucliers** (codage : Vi) (fig. 43 et 49). La pierre en est trop érodée pour permettre un commentaire, mais on peut remarquer que les Victoires sont en position allongée, les jambes en arrière (au lieu d'avoir les genoux ramenés sous la poitrine), de sorte que, des deux versions mozacoises, c'est sans doute celle qui apparaît dans la dernière travée de la nef qui est sollicitée ici. Le contraste entre le ventre proéminent des figures et leurs côtes striées semble suggérer une disharmonie bien étrangère à l'œuvre mozacoise, mais il est très difficile d'en juger, vu l'état de conservation de l'œuvre. On a déjà signalé, dans le chapitre II, le phénomène de relèvement de l'image antique des Victoires par celle des anges, dans l'art chrétien, de sorte qu'il n'est pas indifférent de rappeler ici le chapiteau proche de l'entrée sud de la nef, où deux anges munis de boucliers de même forme que ceux des Victoires repoussent les puissances du mal.

Fig. 51

Chapiteau végétal (chapiteau 49) et tête humaine crachant du végétal (chapiteau 50a)

- 38 Le grand chapiteau suivant est entièrement végétal et comporte un grand caulicole central (fig. 51). Son voisin immédiat, petit chapiteau d'une colonnette d'encadrement de fenêtre, est le seul de son espèce à présenter un motif autre que végétal. Bien que la pierre soit très abîmée, il est possible d'y reconnaître une tête humaine de la bouche de laquelle jaillissent des rinceaux végétaux (codage : h-v) (fig. 51). Il s'agit d'un motif très proche de celui qui apparaît sur la pile ronde de la nef, en face de la porte sud. Puis, un grand chapiteau montrant des **aigles aux ailes déployées** fait paire avec celui qu'on vient d'évoquer (codage : Ai) (fig. 46). Cette paire encadre remarquablement la moitié nord du déambulatoire, dont elle occupe les extrémités.

Fig. 52

Hommes chevauchant des bêtes à Saint-Nectaire (chapiteau 53) et à Mozat (au centre)

- 39 Au sud de l'absidiole axiale, apparaissent des **hommes chevauchant des bêtes** (codage : H/B-v) (fig. 50 et 52). Nus, ils tiennent d'une main l'encolure des félins et de l'autre leur queue végétalisée. Des végétaux sortent de la gueule dentée des fauves et s'entrecroisent au centre du chapiteau. Il s'agit d'une citation, partiellement simplifiée cette fois, d'un chapiteau conservé dans le Musée lapidaire de Mozat (fig. 52). On y retrouve la même position des hommes sur les bêtes, mais la figure centrale, dans l'entre-jambe de laquelle s'entrelacent les végétaux sortant de la gueule des bêtes, n'a pas été reprise à Saint-Nectaire.

Fig. 53

Chapiteau 55 : Entrée du Christ à Jéricho

- 40 Le grand chapiteau suivant figure **l'Entrée du Christ à Jéricho** (codage : X nT v) (fig. 50 et 53). Selon Luc 19, 1-10, Zachée, l'un des hommes riches de la ville, ne parvenant pas à voir le Christ, monte dans un arbre; celui-ci lui intime de descendre et lui annonce qu'il va venir loger chez lui. Les autres habitants se plaignent, murmurant qu'il s'agit d'un pécheur, mais Zachée se repent et décide de donner la moitié de ses biens aux pauvres. Affirmant pour conclure que « le Fils de l'Homme est venu chercher et sauver ce qui était perdu », le récit évangélique engage la question de la conversion des pécheurs et du salut qui leur est malgré tout offert (par différence avec le sort du damné, représenté à l'entrée nord du déambulatoire). Sur l'un des angles du chapiteau, le Christ tient une croix à hampe et étend sa main droite, paume ouverte, vers Zachée, en passant le bras devant deux hommes. L'un en vêtement long, à la barbe soigneusement taillée et la main tenant un pli de sa chape tournée vers le Christ, pourrait être Pierre. En vêtement court, le second semble plutôt associé à Zachée (ou à ses opposants), d'autant que sa tête est légèrement de biais (au lieu d'être frontale, comme celle de son voisin) et que sa jambe, appuyée sur le tertre d'où s'élève l'arbre, est disposée parallèlement à celles de Zachée. Derrière le Christ, sur la face latérale droite, deux hommes, dont l'un porte une longue barbe, pourraient évoquer les habitants de Jéricho, maugréant contre Zachée (encore que, dupliquant d'une certaine manière le couple situé à la droite du Christ, l'homme barbu soit strictement frontal et paraisse s'adresser de la main droite au second, plus jeune et tourné de trois quarts). Zachée apparaît à gauche, installé à califourchon sur la branche d'un grand végétal qui ressort phalliquement entre ses jambes. Il enlace du bras gauche une couronne de feuillage épanouie que la main du Christ vient effleurer; de l'autre main, il se tient à la partie centrale de cet arbre qui occupe entièrement la face gauche du chapiteau et dont les branches se terminent par de grosses feuilles et une fleur.

Fig. 54

Zachée dans son arbre (Saint-Nectaire, chapiteau 55) et homme dans le végétal (Mozat)

- 41 Diverses relations permettent de rendre compte du choix de cette scène. H. McBee suggère un rapprochement entre Zachée monté dans l'arbre pour voir le Christ et les fidèles qui, en ce lieu, s'efforcent d'apercevoir l'autel majeur (ou les reliques du saint)³⁸. Mais on peut, plus généralement, souligner le lien établi entre conversion au Christ et élévation, puis remarquer que le végétal est l'opérateur de cette ascension, ce qui n'est peut-être pas sans importance au vu de la composante végétale omniprésente dans le décor des chapiteaux³⁹. Par ailleurs, une forte homologie peut être établie avec l'un des chapiteaux de l'hémicycle : le Christ rachète ici un pécheur (Zachée), tout comme il libère les Justes de l'Ancien Testament, condamnés par le poids de la Faute originelle à un séjour infernal (et le fait que le Christ tient une croix à hampe dans les deux scènes, placées presque en vis-à-vis, en souligne l'écho) (fig. 88). Ces deux images de conversion et de rachat font évidemment front à la scène de damnation du pécheur.
- 42 Il est également remarquable que l'« arbre » dans lequel apparaît Zachée, sans équivalent parmi les végétaux de Saint-Nectaire, constitue une nouvelle citation d'un chapiteau de Mozat : celui qui, au revers de la façade occidentale, ouvre la séquence de l'homme dans le végétal⁴⁰ (fig. 54). Il s'agit du même type de végétal à grosses branches lisses et amples corolles. Surtout, à quelques variantes près, la manière dont l'homme apparaît à califourchon, tenant une branche en avant et une autre en arrière de lui, ne laisse guère de doute sur le fait que nous avons affaire à une citation⁴¹. Mais seule la moitié gauche du chapiteau mozacois est reprise ici : l'homme dans le végétal de la partie droite a été délaissé, afin de transformer le thème initial en une scène christologique. Le procédé est strictement semblable à celui que l'on a repéré à propos de l'homme chevauchant un bouc, dans la nef (fig. 38). Dans les deux cas, un demi-chapiteau de Mozat est cité littéralement, mais une association nouvelle en transforme profondément le sens. Les deux opérations répondent à la même logique, mais s'avèrent de signes inverses. Tandis que l'ajout de l'âne à la lyre dévalorise l'homme au bouc et en produit une réinterprétation négative, il s'agit ici de *sauver* l'association de l'homme et du végétal, en en proposant une version positive, clairement christianisée. Le végétal reste ici un opérateur positif, une expression potentielle de l'harmonie entre le Créateur et le monde des créatures, mais à la condition d'être associé à une figuration explicite d'une conversion morale, imputable à la puissance divine⁴². Les

figures de Mozat font donc l'objet d'une *réinterprétation dualisante* : il faut dans un cas les tirer vers une positivité dûment patentée, dans l'autre les abandonner à l'univers du vice. Toutefois, comme on va le voir, la plupart des références mozacoises échappent à un si redoutable tamis.

Fig. 55

Chapiteau du singe cordé à Saint-Nectaire (chapiteau 57) et à Mozat

Fig. 56

Chapiteau 56b : homme et singe dans le végétal

- 43 De fait, le grand chapiteau suivant reprend de manière littérale un thème mozacois (voué du reste à un grand succès dans la sculpture auvergnate⁴³) : le **singe cordé** (codage : H/S) (fig. 55 et 57). L'absidiole à l'entrée de laquelle est placé le singe cordé est

la seule dont l'un des petits chapiteaux comporte des éléments autres que végétaux : en l'occurrence, une tête humaine et une autre de singe (fig. 56). Un tel écho condensé du chapiteau du singe cordé suggère que le décor sculpté des absidioles ne vise nullement à autonomiser ces espaces ou à en souligner une fonction liturgique propre (en rapport avec les autels qu'ils abritent) mais, au contraire, qu'il tend à les inscrire dans la continuité du déambulatoire.

Fig. 57

Cartographie du déambulatoire (travée droite sud)

Fig. 58

Chapiteau 59 : Porteurs de moutons

- 44 L'un des chapiteaux placés à l'entrée sud du déambulatoire figure deux **porteurs de moutons**, symétriquement placés sur les angles et encadrant un masque humanoïde animalisé et végétalisé, situé à la base de l'axe central (codage : H(P d-v) (fig. 57 et 58). Le berger de gauche tire la langue, ce qui est un signe nettement négatif, tandis que celui de droite présente un visage neutre, ce qui, par différence, est un signe positif (pour une analyse complète du thème des porteurs de moutons, on renvoie au chapitre V, consacré à Saint-Marcellin de Chanteuges). Les deux bergers ayant par ailleurs des

postures identiques, on se trouve devant une ambivalence. Celle-ci n'est pas démentie par le masque qui constitue l'autre élément déterminant de ce chapiteau. Ce faciès hybridé est mi-humain, mi-animal. En dehors des yeux, les traits sont rustiques. Les joues sont profondément plissées. Le front très saillant est surmonté de deux petites oreilles pointues, tandis que le dessus de la tête donne naissance à trois feuilles charnues et retroussées qui couronnent le masque d'une sorte de gros panache retombant. Entre ces feuilles poussent du crâne deux courtes tiges terminées par un fruit dont les écailles font songer à une pomme de pin. Sous ce qui paraît une forte moustache enroulée (ou des babines retroussées ?), la bouche émet quatre tiges végétales terminées, de chaque côté du masque et derrière les bergers, par un fruit semblable aux précédents. Les bergers sont quasiment agenouillés sur la tige qui remonte derrière eux. Au vu des autres masques feuillus, placés à l'entrée sud et dans le déambulatoire, on peut suggérer – hypothèse qui sera étayée au chapitre VI – que le masque de ce chapiteau symbolise les forces végétales de la création. Si le mélange des traits humains et animaux est quelque peu inquiétant (mais pas nécessairement maléfique) et au minimum ambigu, une certaine positivité se dégage quand même de cette figure, source d'une végétation largement épanouie et porteuse de fruits, qui forme autour de la tête une couronne qui l'exalte. Au total, le chapiteau expose une solidarité étroite et dense entre le monde végétal, le monde de l'animal (domestique, penché vers la source de vie végétale dont elle dépend) et l'humanité pastorale (dont la tâche est de veiller aux bons soins du troupeau). Mais cette *concordia* idéale est menacée de *discordia* par le tireur de langue maléfique. À certains égards, il y a concordance entre l'ambivalence du masque végétal et celle des porteurs de moutons. Nous sommes ici au plus loin des oppositions tranchées entre le Bien et le Mal, telles qu'elles apparaissent notamment dans la dernière travée de la nef, à proximité de la porte sud. Pourtant, ce registre du monde terrestre vient s'intégrer à sa place dans le lieu rituel, comme pour garantir que son ambivalence ne bascule pas du mauvais côté et apporte sa contribution à l'ordre ecclésial.

Fig. 59

Chapiteau 60 : chapiteau végétal

- 45 Le chapiteau qui fait face aux porteurs de moutons, à gauche de l'arcade d'entrée dans le déambulatoire, est entièrement végétal (fig. 58 et 60). Il est fait d'une superposition en quinconce de deux couronnes de feuilles d'acanthé prenant naissance sur l'astragale et surmontées de demi-feuilles obliques se terminant en volutes d'angle. Il est clair que cette végétation noble et esthétisée, prenant possession de toute la surface de la corbeille du chapiteau, se présente comme une sublimation symbolique et spiritualisée de la végétalité. Une différence, mais sans contradiction, est ainsi fortement marquée avec la végétalité naturelle du chapiteau des bergers.

Fig. 60

Chapiteau 61 : tritons

- 46 Sur la même pile, le chapiteau tourné vers le sanctuaire montre deux êtres que leur anatomie hybride invite à voir comme des **tritons** : leur torse humain se prolonge, en place des jambes, par une double queue coudée et divergente, à la manière des sirènes-poissons; par ailleurs, ils encadrent un masque humanoïde animalisé et végétalisé (codage : H-v-d) (fig. 58 et 61). Le caractère très élaboré de ce chapiteau et son emplacement privilégié (à la limite du sanctuaire, dans le prolongement des piles de l'hémicycle, et de surcroît en symétrie avec le chapiteau des aigles, au nord de la travée droite) confèrent une importance particulière à cette composition si déroutante que les interprètes, manifestement embarrassés, s'y sont fort peu, sinon pas du tout intéressés. Il mérite donc une grande attention. Et si ce chapiteau est particulièrement étrange (à nos yeux modernes), il ne l'est en réalité ni plus ni moins que de très nombreuses autres sculptures romanes.

Fig. 61

Chapiteau 61 : tritons et masque dans le végétal

- 47 Ce chapiteau montre l'aboutissement (ou la tête de série) de toutes les figurations associant un masque à de la végétation. Le masque humanoïde est placé cette fois directement sous le dé fortement dégagé de l'abaque, ce qui lui donne plus de relief encore (fig. 61). Il a des traits frustes, assez proches de ceux qui caractérisent le masque du chapiteau des porteurs de moutons : le nez est cependant plus épaté et les lèvres lippues ; les yeux assez globuleux sont cernés d'une sorte de bourrelet (un accent peint ?) ; le front moins saillant est surmonté des mêmes petites oreilles pointues. On ne peut pas savoir si les couleurs actuelles de la figure respectent la physionomie originelle du masque ou la modifient quelque peu (ce qui ne changerait pas foncièrement le sens général de la figure). Des éléments végétaux sont fortement associés à la figure. De la bouche, sortent deux courtes tiges qui ploient légèrement de chaque côté du menton, avant de se terminer par un fruit pointu à écailles ressemblant à une pomme de pin. La tête est enveloppée par deux demi-feuilles d'acanthé sommaires, en manière de prolongement et d'épanouissement d'une suite de branchements fourchus, emboîtés le long de l'axe médian et s'ouvrant en volutes végétales et non végétales. L'hybridation ou le couplage des genres et des espèces, vivantes ou non, prend la forme d'une sorte de transmutation continue. Le masque, mixte d'animalité et d'humanité, apparaît à la fois comme l'efflorescence des deux grandes volutes d'acanthé qui forment l'extrémité des queues des pseudo-tritons, comme le couronnement des crosses plus abstraites qui s'y superposent et comme l'incarnation personnifiée d'une force naturelle émanatrice produisant des fruits.

Fig. 62

Chapiteau 61 : tritons

- 48 Les angles du chapiteau sont occupés par deux bustes d'homme au torse nu, traités dans un relief plus dégagé. Celui de gauche est plus jeune et imberbe (fig. 62), l'autre, plus âgé et barbu (fig. 60). Les traits des visages sont un peu moins rustiques que ceux du mascarón. Leur longue chevelure divisée en deux et plaquée de chaque côté du front souligne l'angle avancé de l'abaque et s'achève en une volute formellement apparentée aux autres volutes disposées symétriquement ailleurs sur le chapiteau. Ils sont ceints d'une manière de pagne en forme de triple feuille d'acanthé aux découpes sommaires. De ce pagne, émergent deux grosses tiges, en guise de jambes et/ou de queues recourbées qu'ils empoignent vigoureusement. Elles s'achèvent vers le centre par les deux gros enroulements de demi-feuilles d'acanthé qui convergent au bas de l'axe mettant en valeur la composition végétale culminant avec le masque. Vers l'extérieur, ces queues se déploient en un long arc qui, après une petite ramification feuillue (en manière de courte nageoire ?), enveloppe les deux bustes d'un grand panache de feuilles aux extrémités ourlées ou enroulées, qui donne naissance à une tige portant le même fruit à écailles qu'au centre. Les quatre fruits à écailles du chapiteau sont symétriquement disposés de manière à encadrer le cou des deux personnages à buste humain. La courbure de l'abaque et les dés de ses trois côtés soulignent fortement les articulations des motifs, au point que les figures d'angle paraissent des manières d'atlante soutenant le tailloir. De quels êtres s'agit-il ? Jacqueline Leclercq-Marx les qualifie de « tritons bifides » à « queues terminées par du feuillage »⁴⁴. La référence, au moins partielle, à des « génies » marins est probable, mais la question est de savoir pourquoi ils sont figurés sur ce chapiteau et sont dotés d'une queue végétale. Il nous semble insuffisant d'invoquer « un poncif plastique » – le « motif » étant « l'un des seuls à mettre aussi bien en valeur les angles ou la corbeille du chapiteau, en l'incorporant

véritablement à sa structure »⁴⁵. Pour essayer de répondre à cette question, au moins dans le cas de Saint-Nectaire (mais nous reparlerons des « tritons » dans le chapitre V, à propos de Saint-Marcellin de Chanteuges), il nous semble nécessaire de ne pas isoler ces êtres de l'ensemble du chapiteau et de ceux avec lesquels il fait série. En réalité, rien n'est moins gratuitement « décoratif » que cette composition. Tous les éléments en sont étroitement solidaires, ce qui implique, en dépit de la variété de leurs apparences, une *continuitas* métamorphique entre les ordres du monde créé, dans laquelle le végétal fait office de vecteur (symbolico-mythologique ?) de la force vitale de la création. Avec les tritons (ou plutôt avec l'élément triton de ces figures), il s'agirait donc d'associer le monde marin à la même *continuitas* universelle, dans laquelle le couple du jeune et de l'âge symboliserait aussi le cycle de la vie (le caractère sexué ou génital de leur pagne renforçant cette connotation). La place de ce mode de pensée devra être définie à l'intérieur de la cosmologie chrétienne romane, ou mieux sur ses frontières *internes* (voir chapitre VI). Car, en dépit de leur rusticité (accusée par cette version empâtée des canons auvergnats) et de leur inquiétante étrangeté (au sens freudien de ce terme), les humains hybridés et le mascaron ne présentent pas de connotation maléfique évidente, notamment si on les compare aux têtes explicitement diaboliques du chapiteau figurant un pêcheur encordé par deux démons (fig. 44).

- 49 Quelques **remarques générales concernant le décor du déambulatoire** peuvent maintenant être avancées. On peut d'abord suggérer une différenciation entre les moitiés droite et gauche du déambulatoire, même si elle n'est que tendancielle et relativement discrète. Dans la moitié gauche (nord), qui est pourtant celle où prend place le chapiteau particulièrement négatif de la damnation, dominent les oiseaux (quaternité d'oiseaux végétalisés et deux chapiteaux aux aigles), auxquels sont associées d'autres créatures ailées, les Victoires. Le côté droit du déambulatoire contraste par la prédominance des animaux terrestres (moutons, singes et fauves). De plus, tandis qu'au nord les animaux sont figurés seuls, prévaut au sud une insistance sur les rapports entre l'homme et l'animal, thématique nettement plus tensive. Mais cela n'empêche pas qu'y apparaisse aussi le chapiteau le plus positif du déambulatoire, l'Entrée à Jéricho. Il ne s'agit donc pas d'une polarité simple entre une moitié plus positive et une autre plus négative, mais plutôt d'inflexions thématiques, suffisantes pour introduire de légères nuances dans la palette de tonalités qui ponctuent le déambulatoire. Peut-être reconnaîtra-t-on néanmoins une logique un peu plus poussée : tandis que la partie gauche du déambulatoire encadre le chapiteau le plus négatif (la damnation) par des motifs porteurs d'une spiritualisation marquée et évoquant une élévation céleste, la partie droite contrebalance les figurations de tensions résolues ou irrésolues entre l'humain, l'animal et le végétal par la présence d'un chapiteau christologique (Zachée).

Fig. 63

Cartographie du déambulatoire : citations de Mozat

- 50 Également remarquable est l'abondance, dans le déambulatoire, des citations mozacoises⁴⁶. Alors que la nef de Saint-Nectaire exclut presque entièrement toute référence à l'ample décor de celle de Mozat (à l'exception des trois masques dans le végétal et du demi-chapiteau de l'homme sur le bouc), le répertoire mozacois semble faire l'objet d'une translation assez systématique vers le déambulatoire. On y retrouve en effet la quaternité d'oiseaux à queues végétalisées, deux chapiteaux aux aigles, les Victoires, les hommes chevauchant des bêtes, le singe cordé et l'homme dans le végétal devenu Zachée, soit six chapiteaux et demi sur dix⁴⁷ (fig. 64) Quel sens attribuer à une telle abondance de citations mozacoises et à leur concentration dans le déambulatoire ? A l'évidence, une telle opération souligne le prestige dont devait jouir le décor sculpté de Saint-Pierre de Mozat. Face à une œuvre aussi exceptionnelle, il devait apparaître indispensable de prendre position, pour la retravailler, s'en approprier ce qui pouvait l'être et désamorcer ce qui devait l'être. On a déjà signalé comment deux chapiteaux ont fait l'objet d'une réinterprétation dualisante, soit vers la positivité scripturaire (Zachée), soit vers le péché (l'homme sur le bouc). Mais les autres chapiteaux mozacois ne donnent pas lieu à un tel travail : ils sont repris presque tels quels, avec quelques simplifications mais sans intention de dénigrement ni volonté d'en caricaturer les figures⁴⁸. Le fait que ces figures soient déplacées et concentrées dans le déambulatoire suffit ici à l'opération. Le plus important était sans doute de libérer la nef du décor presque idyllique et sans doute devenu alors trop ambigu de Mozat, pour faire place à une saisie des entrants plus explicite et plus psychomachique. Le répertoire mozacois, que son prestige interdisait d'ignorer, pouvait alors trouver refuge dans le déambulatoire où la proximité du cycle christologique et hagiographique de l'hémicycle permettait d'en contrebalancer les ambivalences⁴⁹.

- 51 Mais, si elle contribue à affaiblir et à encadrer le registre de la romanité mozacoise, l'opération suppose que ces chapiteaux correspondent assez à la tonalité requise du décor du déambulatoire. Il faudra donc reprendre cette question à la lumière des autres édifices étudiés ici. On peut toutefois souligner déjà que, en dépit de sa proximité topographique avec le sanctuaire, l'enveloppe du déambulatoire se caractérise par un décor sculpté de tonalité bien différente. Pour le dire dans les termes de notre codage, y prédomine, avec des mélanges toujours possibles, la couleur de l'ambivalence et de l'indétermination (le violet). Ceci fait jouer une tension qui active la positivité extrême du sanctuaire et de son décor. En d'autres termes, la migration des chapiteaux de la nef de Mozat vers le déambulatoire de Saint-Nectaire, combinée à quelques brillantes réinterprétations dualisantes, permet d'englober la romanité assumée du maître de Mozat dans les ambivalences propres à la circonférence du déambulatoire. C'est là une très remarquable *opération d'intericonicité*, caractéristique de la sérialité des images médiévales.

Les chapiteaux de l'hémicycle : au cœur du lieu ecclésial

Fig. 64

Vue des six piles du sanctuaire de Saint-Nectaire

Fig. 65

Cartographie du sanctuaire

- 52 A Saint-Nectaire, six colonnes entourent le rond-point du sanctuaire (et non huit, comme à Mozat, Notre-Dame du Port et Orcival). Les chapiteaux en sont entièrement historiés, alors qu'à Notre-Dame du Port, on compte quatre chapiteaux historiés et quatre (principalement) végétaux (le même équilibre se retrouve à Issoire). Ainsi, tout en s'adaptant à un nombre de colonnes plus réduit, le décor de l'hémicycle de Saint-Nectaire se caractérise par une densité thématique exceptionnelle (fig. 64 et 65). Il en résulte un contraste particulièrement accentué avec la partie occidentale de l'église. Ceci est d'autant plus remarquable que le vaisseau central de la nef est encadré par six colonnes pleines à chapiteaux végétaux, auxquelles répondent les six colonnes pleines à chapiteaux historiés du sanctuaire.

Fig. 66

Chapiteau 62 : Arrestation du Christ

Fig. 67

Chapiteau 62 : Flagellation du Christ

Fig. 68

Chapiteau 62 : Portement de croix

- 53 Les deux chapiteaux situés à l'ouest sont associés en vis-à-vis pour évoquer la mort et la résurrection du Christ. Celui qui est placé au nord comporte trois scènes de la **Passion du Christ**, en commençant par son **Arrestation** (fig. 66). Le Christ, identifié par un grand nimbe crucifère, reçoit l'étreinte de Judas, qui l'embrasse. Pierre tient Malchus par les cheveux et son couteau dans l'autre main, tandis que le Christ, pressé de toutes parts (pas moins de cinq mains tiennent son bras gauche), touche l'oreille du serviteur du grand-prêtre pour le guérir. Un contraste est ainsi fortement marqué entre la manière dont il est agressivement saisi et son geste de bonté miraculeuse à l'égard de ses ennemis. Dans la **Flagellation**, le Christ, à demi-nu, a les mains nouées par une corde serpentant autour de la colonne, qui se déploie sur toute la hauteur du chapiteau (fig. 67). La corde forme ainsi une spirale allant significativement de la base de la colonne à son sommet et donc des pieds du Christ à sa tête. Les sections visibles de la corde dessinent un angle largement ouvert vers le Christ, tandis que, du chapiteau plat de la colonne, sort une manière de phylactère à volute (?) qui s'étend au-dessus de sa tête. La colonne fonctionne donc comme un élément architectural à forte valeur symbolique. Les soldats encadrent vigoureusement le Christ et leurs fouets débordent vers les scènes latérales. Dans le **Portement de croix**, l'instrument du supplice est de taille imposante (et de même forme que la croix qui apparaît dans le Jugement dernier); un soldat qui pousse le Christ semble lui enfoncer une lance dans le dos (fig. 68). Le fait que l'**Incrédulité de Thomas**, qui occupe la face tournée vers l'intérieur du sanctuaire, soit narrativement postérieure aux scènes du chapiteau situé à l'autre extrémité de l'hémicycle, montre que ces deux chapiteaux ont été conçus pour être très étroitement associés (fig. 69).

Fig. 69

Chapiteau 62 : Incrédulité de Thomas

- 54 Après le Portement de croix, une lecture narrative se doit en effet de passer à la Visite des saintes femmes au tombeau (fig. 70). Cet enchaînement semble du reste favorisé par la présence, sur l'angle du chapiteau nord, d'une femme, qui est sans doute la Vierge : son geste de lamentation incite à la rattacher au Portement de croix plutôt qu'à l'Incrédulité. Mais on doit aussi remarquer qu'elle est nettement tournée vers le sanctuaire, créant ainsi une symétrie avec les femmes s'approchant du tombeau, sur le chapiteau symétrique. En même temps, la césure narrative qui isole l'Incrédulité des autres scènes du chapiteau n'a pas empêché qu'on se soucie d'en assurer la pleine intégration. Ainsi, le parallèle entre l'Arrestation et l'Incrédulité est remarquable, puisqu'il s'agit de deux étreintes, qui bouclent ce petit cycle de la Passion-Résurrection (fig. 68 et 69). Elles sont certes de signes inverses car, tandis que, par son baiser, Judas livre le Christ à la mort, Thomas le reçoit lorsqu'il revient à la vie. Quoique positive, son étreinte est moins poussée, mais le rapprochement entre les deux scènes est souligné par la position similaire des pieds, et plus nettement encore par le fait que l'une des mains de Thomas apparaît, de façon surprenante, sur l'épaule du Christ, tout comme celle de Judas.

Fig. 70

Chapiteau des saintes femmes au tombeau à Saint-Nectaire (chapiteau 67) et à Mozat

Fig. 71

Chapiteau 67 : sépulcre du Christ

- 55 Le chapiteau des **Saintes femmes au tombeau** est à l'évidence très proche de la version mozacoise de ce même thème⁵⁰ (fig. 70). On y retrouve l'ange assis, accueillant les femmes d'un geste des bras croisés, les soldats endormis, ainsi que le sépulcre vide, occupant presque toute la face tournée vers le sanctuaire (fig. 71). Toutefois, l'édifice est ici moins nettement dégagé qu'à Mozat des scènes qui l'entourent : d'un côté, il est surmonté par l'aile de l'ange et, de l'autre, par les têtes des soldats endormis (la hache tenue par l'un d'eux surmonte même le clocher et en touche presque le fleuron végétal). Du fait de cette concentration des motifs, liée à l'ajout de la Descente aux enfers, absente à Mozat, le motif architectural semble davantage impliqué dans les

tensions que provoque l'affrontement du Bien et du Mal. Quoi qu'il en soit, il s'agit, cette fois encore, d'un imposant édifice d'allure romane, travaillé dans ses moindres détails : figuration des claveaux des arcs, des colonnes avec leurs chapiteaux, de deux lampes suspendues et, dans la partie inférieure, d'une baie évoquant peut-être une sorte de crypte ou du moins le lieu funéraire inférieur qui constitue le fondement du bâtiment ecclésial. L'exaltation de l'église présente, à travers l'identification de ses formes (réelles) avec celles du tombeau (figuré) du Christ avait déjà été soulignée à propos de Mozat. Nous verrons qu'elle acquiert une portée plus considérable encore à Saint-Nectaire, compte tenu du réseau d'images qui, dans le sanctuaire, active la problématique de l'architecturation du sacré.

Fig. 73

Chapiteau 67 : Descente du Christ aux enfers

- 56 Ce chapiteau introduit une variante importante par rapport à celui de Mozat, puisqu'il intègre la **Descente du Christ aux enfers**, un ajout sur le sens duquel on reviendra plus loin (fig. 73). Le Christ tient une croix hampée et renverse les portes de l'Hadès, laissant le diable impuissant, tandis qu'il tire par le poignet Adam, suivi par Ève. Le sculpteur prend soin de souligner que si le Christ libère les Justes de l'Ancien Testament, il ne vide pas pour autant l'enfer de tous ses occupants⁵¹. C'est ce qu'exprime avec force l'étonnante figure, en bas à gauche, d'une damnée, de la bouche de laquelle s'échappent des flammes abondantes. Ces flammes désordonnées, qu'on opposera au feuillage symétrisé qui sort de la bouche du masque humain de la colonne proche de la porte sud, diabolisent la femme plus que tout autre personnage. Quant à l'homme situé au-dessus d'elle, il est ostensiblement tourné à rebours de ceux qui bénéficient de la miséricorde christique. La scène prend donc valeur – comme plus tard

le Jugement dernier – de séparation entre les élus, sauvés des enfers, et les damnés, voués à y demeurer.

Fig. 74

Cartographie : relation entre les deux chapiteaux figurant la Passion et la Résurrection

- 57 Il ne fait aucun doute que les deux chapiteaux qu'on vient de décrire ont été conçus de manière fortement coordonnée (fig. 74). C'est même leur relation qui commande l'organisation des scènes. En effet, le vis-à-vis du sépulcre vide et de l'Incrédulité de Thomas conforte l'insistance sur ces deux attestations de la Résurrection du Christ : l'une se manifeste à travers l'absence de son corps, l'autre dans la présence rendue sensible de ce même corps. C'est là une relation forte, inscrite en symétrie axiale, au cœur du sanctuaire; et c'est sur la Résurrection du Christ qu'elle porte, alors qu'il aurait été possible et même plus simple de jouer d'un contraste entre un chapiteau évoquant la Passion et un autre évoquant la Résurrection. Mais le plus étonnant dans le petit cycle de la Passion-Résurrection que forment ces deux chapiteaux est l'absence complète de la Crucifixion, qui en est pourtant le moment principal et incontournable. A moins d'imputer aux sculpteurs/concepteurs du décor de Saint-Nectaire un oubli grossier, il convient de donner une explication positive à ce phénomène, dont on connaît du reste d'autres exemples remarquables⁵². Certes, les chapiteaux sont des supports d'images caractérisés par une forte discontinuité (entre eux, voire entre les faces d'un même chapiteau) et, même si une continuité narrative s'affirme à l'occasion (comme dans le chapiteau de la Passion), il n'en reste pas moins qu'un tel support permet aisément d'opter pour des scènes discontinues, voire se référant à des personnages différents (on le verra plus loin). On pourrait donc argumenter que les chapiteaux permettent de développer des associations thématiques fort peu contraintes par les enchaînements narratifs. Mais cela ne suffirait pas à rendre compte du fait que l'on ait figuré ici trois scènes de la Passion sans intégrer la Crucifixion, à laquelle le Portement de croix aurait fort bien pu céder sa place⁵³. On admettra donc

que, si le sculpteur a exclu la Crucifixion, c'est parce que sa figuration devait être assumée par un autre type d'image. En effet, il paraît raisonnable de penser qu'un crucifix en bois était suspendu sinon entre les deux chapiteaux eux-mêmes, du moins un peu en avant d'eux dans la travée droite du sanctuaire⁵⁴. Ainsi, l'image de la Crucifixion s'inscrivait à son emplacement le plus judicieux, entre le Portement de croix et la Visite des femmes au tombeau, mais sur un autre support la mettant spécialement en valeur. Si l'hypothèse est exacte, elle montre que la conception des chapiteaux a dû intégrer des paramètres relatifs à l'ensemble du décor du lieu rituel, et notamment aux figurations prises en charge par d'autres images-objets⁵⁵. C'est un indice très précieux, suggérant que la conception du décor sculpté n'était pas dissociée d'une saisie du fonctionnement global du lieu rituel.

Fig. 75

Chapiteau 63 : Multiplication des pains et des poissons

- ⁵⁸ Le chapiteau suivant est principalement consacré à des scènes de la vie publique du Christ. Côté déambulatoire, la **Multiplication des pains et des poissons** suit de près le récit évangélique, notamment Luc 9, 13-17 : « prenant alors les cinq pains et les deux poissons, il (...) les bénit, les rompit et il les donnait aux disciples pour les servir à la foule. Ils mangèrent et furent tous rassasiés » (fig. 75). De fait, cinq pains et deux poissons apparaissent sur la table ou dans les mains du Christ bénissant et des disciples qui l'entourent. La forme circulaire des pains (marqués d'un tracé cruciforme) renforce la valeur eucharistique d'un épisode qui est très généralement perçu comme une préfiguration de la Cène⁵⁶. Néanmoins, alors que ce symbolisme eucharistique aurait pu conduire à placer la scène côté sanctuaire, c'est précisément à l'opposé qu'elle a été située. On en déduira que l'activation des thématiques eucharistiques (en relation avec le lieu de l'autel majeur) ne faisait peut-être pas partie des préoccupations centrales

prises en évidence par le décor de l'hémicycle : on verra que ce sont d'autres réseaux relationnels qui s'y déploient⁵⁷.

Fig. 76

Chapiteau 63 : Transfiguration du Christ

Fig. 77

Chapiteau 63 : Transfiguration du Christ

- ⁵⁹ La **Transfiguration** occupe, à elle seule, deux faces du même chapiteau (fig. 76-78). Dans l'Évangile de Luc (9, 28-36), l'épisode suit immédiatement celui de la multiplication des pains. Placé au centre de la scène, sur un angle du chapiteau, le Christ tenant une croix est assis entre Élie et Moïse. Selon le récit évangélique, il converse avec eux de ce qui devait advenir à Jérusalem, pendant que Pierre, Jean et Jacques sont endormis. Une fois réveillé, Pierre s'adresse au Christ et les phylactères tenus par Élie et Moïse rapportent ses paroles : il propose d'édifier trois tentes pour abriter le Maître et ses interlocuteurs (« *Domine, bonum est nos [h]ic esse. Si vis faciamus tria tabernacula...* »⁵⁸; « Maître, il est heureux que nous soyons ici, faisons donc trois tentes... »). C'est alors qu'une nuée les enveloppe, tandis qu'une voix proclame que le Christ est le Fils de Dieu. Si le récit évangélique déprécie l'initiative de Pierre, inadaptée à la portée spirituelle de l'événement, l'image semble lui donner plus de poids, non seulement en figurant l'objet de sa proposition inaboutie, mais surtout en transformant les tentes mentionnées par l'inscription en édifices de pierres et en les actualisant sous la forme de chapelles romanes (l'une d'elles possède même une abside)⁵⁹. Sans être propre à la version que le sculpteur de Saint-Nectaire donne à ce thème, au demeurant rare dans l'iconographie occidentale de cette période, on peut remarquer que cette insistance sur l'architecture – ou plus précisément sur l'architecturation du sacré – répond à des évolutions majeures de la société chrétienne. Alors même que les premiers siècles du christianisme se caractérisaient par une très grande méfiance ou, au mieux, une grande indifférence envers l'inscription locale et matérielle du sacré, on constate ensuite une inversion radicale qui aboutit, dans le contexte de la refondation grégorienne de l'Église, à une doctrine inédite du lieu sacré et à l'affirmation de son caractère strictement indispensable pour la reproduction de la communauté et de la

chrétienté dans son ensemble (voir chapitre I). Comme on le verra, les trois tentes/églises de cette scène s'inscrivent dans le réseau des images architecturales qui, dans l'hémicycle, témoignent avec éclat de ce rôle déterminant acquis par l'édifice cultuel.

Fig. 78

Chapiteau 63 : donation de Ranulfo

- 60 La dernière scène introduit un hiatus temporel bien plus marqué encore que ne le faisait l'Incrédulité de Thomas. On conjoint cette fois le passé évangélique (universel) et le présent (local) de Saint-Nectaire. Malgré les débats auxquels a donné lieu cette scène, on admettra qu'il s'agit de la **donation de Ranulfo**, personnage dont on ne sait rien par ailleurs (fig. 78). En vêtement court, il enlace étroitement, tout en paraissant la soulever, une colonne qui occupe presque tout l'axe médian du chapiteau. C'est sur cette colonne qu'est inscrit son nom, faisant de celle-ci le support de la mémoire du donateur. Un ange, muni d'un glaive, tient le poignet de Ranulfo et paraît l'attirer vers lui, pendant qu'un personnage casqué, placé dans son dos, lui tire les cheveux. H. McBee considère que Ranulfo pourrait être le sculpteur offrant un symbole de sa création. Quant à Z. Swiechowski, il conteste qu'il puisse s'agir d'une scène de donation : la violence que le guerrier exerce contre Ranulfo l'amène à supposer une figuration du droit d'asile. A. Heiman tente de concilier les deux lectures et suppose que la donation est évoquée en tant qu'elle permet de trouver asile auprès de l'Église et d'échapper à ses ennemis⁶⁰. Pourtant, si l'on remarque, comme l'avait déjà fait B. Craplet, que le soldat casqué est en fait un démon, dont l'aile effilée et discrète se prolonge jusqu'à venir toucher le bras de l'ange⁶¹, il n'y a pas lieu d'invoquer la question du droit d'asile, ni de douter qu'il s'agisse d'une scène de donation. Au reste, cette figuration s'inscrit dans l'ample série des représentations auvergnates de donateurs, associés à une colonne ou à un chapiteau⁶².

Fig. 79

Donation de Ranulfo (chapiteau 63) et Flagellation du Christ (chapiteau 62)

- 61 Ici, comme à Notre-Dame-du-Port, il s'agit de figurer l'acte de donation, mais aussi son enjeu spirituel. Particulièrement accentuée, la position dynamique du donateur témoigne du combat spirituel dans lequel il se trouve engagé, entre le diable qui le retient par les cheveux et l'ange qui l'attire par le poignet. La position des ailes de l'ange et du diable, passant toutes deux derrière la colonne, souligne également la virulence de l'affrontement : tandis que celle du diable s'étend jusqu'au bras de l'ange, celle de l'ange couvre la scène et vient toucher le casque du démon (fig. 78). Et si Ranulfo est encore du même côté de la colonne que le guerrier diabolique, la dynamique de son geste l'oriente nettement vers l'ange. Ainsi, le geste de *caritas* qu'est la donation n'est pas seulement *montré*, dans la matérialité de son objet; c'est bien plutôt sa portée spirituelle qui apparaît ainsi *démontrée* : il est patent que le don permet d'échapper à l'emprise du démon et d'accéder au salut.
- 62 Le fait que la donation de Ranulfo figure dans le sanctuaire, sur le même chapiteau que deux scènes de la vie du Christ et en face de celles de la vie de saint Nectaire, ne laisse guère de doute sur son importance et son lien avec l'édifice où elle prend place. Or, il est tout à fait décisif pour notre étude que la donation d'un édifice, ou du moins une contribution importante à sa (re)construction, puisse être symbolisée par l'offrande d'une colonne, ou même d'un chapiteau. On ne saurait mieux dire la haute valeur de ces éléments, susceptibles de concentrer en eux l'essentiel de la densité symbolique associée à l'édifice dans son ensemble. Et si la colonne est ici nettement mise en évidence (avec sa base), on n'en a pas pour autant négligé le chapiteau qui la surmonte, ce qui est d'autant plus remarquable que la colonne de la Flagellation avec laquelle un rapprochement est inévitable en est dépourvue (fig. 79). Ici, le chapiteau végétal est particulièrement épanoui, avec ses deux couronnes de feuilles et son fleuron central. L'aile de l'ange lui sert entièrement de fond et semble même comme le prolonger (notamment à droite), ce qui confère une forte valeur spirituelle à ces motifs végétaux. Plus remarquable encore, l'abaque du chapiteau (représenté) se confond avec le redent de l'abaque du chapiteau (réel), créant ainsi une puissante assimilation entre les deux. D'une certaine manière, les vertus que la scène confère à la colonne et au chapiteau figurés (comme agents efficaces, engagés dans le combat spirituel) semblent ainsi se transmettre aux colonnes et aux chapiteaux réels qui font la splendeur de l'église de Nectaire⁶³.

Fig. 80

Chapiteau 64 : saint Nectaire repoussant le diable sur le Tibre

- 63 Le chapiteau suivant est justement consacré à la **vie de saint Nectaire**. Des quatre scènes qu'il comporte, seule la première est identifiable sans ambiguïté. Il s'agit du grand miracle romain de Nectaire, le premier que sa *Vita* raconte en détail⁶⁴. Alors qu'il a déjà été ordonné prêtre par saint Pierre et se rend de nuit à l'oratoire du Sauveur pour prier, il parvient au bord du Tibre, où un passeur lui propose ses services. Le saint démasque le diable, qui avait l'intention de le noyer, et lui ordonne de le transporter sans dommage. Ce pouvoir de commander aux puissances démoniaques vaut à Nectaire un prestige considérable et entraîne la conversion de plusieurs centaines de païens. Dans l'image, le saint apparaît très hiératique, tenant une croix hampée et bénissant (fig. 80). Un ange sortant d'une nuée semble l'avertir et surmonte la figure échevelée du passeur, qui rame dans sa barque⁶⁵.

Fig. 81

Chapiteau 64 : saint Nectaire prêchant ?

- ⁶⁴ L'identification de la scène suivante, en tournant vers la gauche, est incertaine (fig. 80). La même figure principale (Nectaire donc) y est associée à deux hommes, représentés à une échelle nettement plus réduite, dont l'un a les mains voilées sous le pli de son vêtement⁶⁶. Mais il semble difficile d'invoquer un rite liturgique, comme le suggère H. McBee⁶⁷, d'autant que les deux personnages, en vêtement court, sont figurés comme des laïcs. On ne sait trop quelle signification attribuer au geste de Nectaire, dont l'avant-bras gauche s'inscrit devant la poitrine de l'un des deux hommes, son index semblant pointer en direction de l'autre. Il pourrait s'agir d'évoquer la prédication du saint ou peut-être, plus précisément, sa capacité à convertir les païens, sur laquelle sa *Vita* insiste, tant à la suite du miracle du Tibre qu'après celui que figure la face suivante.

Fig. 82

Chapiteau 64 : saint Nectaire ressuscitant Bradulus

- 65 La face tournée vers le sanctuaire montre une scène de résurrection (fig. 82). Debout à gauche, le saint touche de sa croix hampée le corps du défunt, placé dans un sarcophage à logette céphalique et fortement architecturé (trois arcades de tailles croissantes le soutiennent). Au contact de la croix, le buste du mort, enveloppé dans son linceul, se redresse. La main gauche du saint, ouverte, semble répondre au geste de douleur de l'homme qui apparaît au-dessus du sarcophage. La figuration du mort, à la fois déjà enseveli et revenant à la vie, valorise à l'extrême la puissance miraculeuse du saint, dont le geste répète en quelque sorte la résurrection de Lazare par le Christ. Il est toutefois malaisé de relier cette scène aux récits transmis par les sources hagiographiques disponibles. L'importance donnée à cette scène, et notamment sa localisation côté sanctuaire, incitent à y voir le principal miracle de résurrection rapporté par la *Vita Nectarii*⁶⁸: à proximité de Clermont (Augusto-Nemetum), le saint croise le cortège funéraire de Bradulus, l'un des nobles les plus importants de la région. Le frère de celui-ci se jette à ses pieds et lui demande de prier pour le défunt. Nectaire le ressuscite. Deux cents païens se convertissent et les deux frères font d'importantes donations. On s'est toutefois demandé pourquoi le mort apparaît dans son sarcophage et non porté lors d'une procession funéraire, comme l'indique la *Vita*. C'est la raison pour laquelle Cécile Voyer suppose qu'il s'agit d'une autre scène de résurrection par Nectaire, construite sur le modèle de celle de Lazare (la résurrection de Bradulus figurant, selon elle, sur la face suivante, où apparaît un homme allongé sur un brancard)⁶⁹. Même s'il est difficile de trancher, on peut toutefois observer que le personnage qui se lamente et la réponse que le saint semble lui adresser évoquent assez précisément l'intervention du frère de Bradulus, sur laquelle insiste le récit hagiographique. Surtout, n'y avait-il pas de fortes raisons de réserver au plus célèbre

miracle (auvergnat) de Nectaire la place d'honneur, bien visible dans l'axe du sanctuaire, juste au-dessus du lieu où devaient être exposées ses reliques ? La représentation du mort dans son sarcophage, et non sur un simple brancard, ne serait-elle pas alors un moyen d'accentuer, par référence à la résurrection de Lazare, la puissance miraculeuse de Nectaire ? Ne s'agissait-il pas, plus encore, d'instaurer une continuité entre l'épisode figuré et le sarcophage qui, sous le pavement du sanctuaire, était réputé contenir le corps du saint lui-même (ou de l'un de ses compagnons)⁷⁰ ? Lier le grand miracle du saint à la figuration d'un dispositif funéraire fixe et fortement architecturé semble doté d'une belle efficacité, dès lors qu'il s'agit de nouer la mémoire des récits fondateurs en une puissante glorification de l'*Ecclesia Nectarii*.

Fig. 83

Chapiteau 64 : saint Nectaire prenant soin d'un défunt

Fig. 84

Chapiteau 64 : saint Nectaire prenant soin d'un défunt (détail)

- 66 Dans la dernière scène, Nectaire se penche sur un homme allongé sur un brancard, dont les mains sont jointes sur la poitrine (fig. 83). Ses yeux fermés et sa position suggèrent la mort plutôt qu'une maladie. Nectaire lui touche le bras et tient dans sa main droite un petit objet, sans doute une croix dont l'un des montants serait brisé. S'agit-il d'une autre scène de résurrection ? Le fait que le mort ne soit pas figuré en train de reprendre vie ne fait pas obstacle à cette hypothèse, car il en va souvent ainsi dans les scènes de résurrection par un saint⁷¹. Mais pourquoi aurait-on dupliqué l'évocation du pouvoir de vie de Nectaire ? Le fait qu'il se manifeste cette fois à Saint-Nectaire même serait-il une justification suffisante ? Doit-on invoquer l'importance d'un épisode dont la trace n'a pas été conservée ? C'est possible. Mais une autre hypothèse peut être formulée : le geste de Nectaire, qui ne bénit ni ne touche le défunt avec la croix, pourrait plutôt évoquer le soin des morts⁷². Le fait que la scène se déroule devant l'église permettrait ainsi de valoriser l'une des fonctions du lieu saint, avec son cimetière adjacent sur le flanc nord : l'inhumation des défunts et l'intercession pour le salut des âmes. Car, s'il est remarquable de permettre le retour à la vie terrestre, il est tout aussi important d'accompagner le passage vers la plénitude de la vie dans l'autre monde. A cet égard, l'étonnante présence d'une superbe feuille d'acanthé, soigneusement étalée au-dessus de la tête du mort, ne saurait être tenue pour un simple « remplissage » décoratif : par la force vitale dont elle témoigne, n'évoquerait-elle pas justement la vie de l'âme ? (fig. 84). Du moins pourrait-elle attester, par la valeur positive attachée à l'acanthé, de la bonne mort de ce défunt et du salut auquel, grâce à la bienveillante sollicitude du saint, il semble voué. Notons que, dans l'hypothèse proposée, deux scènes évoqueraient des miracles de Nectaire, l'un à Rome (face déambulatoire) et l'autre en Auvergne (face sanctuaire), tandis que les faces latérales exalteraient, à travers lui, les tâches

pastorales du clergé qui agit en son nom : prêcher d'une part et, de l'autre, assurer la bonne mort et le salut des âmes.

Fig. 85

Chapiteau 64 : de Rome à Saint-Nectaire

- 67 Qu'il s'agisse d'une scène de funérailles ou d'un miracle de résurrection, le « personnage » principal de la dernière scène commentée est, au moins autant que le saint lui-même, son église (fig. 83). Occupant toute la moitié supérieure du chapiteau, elle est entourée d'une solide enceinte crénelée sur laquelle se surimpose la tête nimbée de Nectaire, comme pour souligner l'identification du saint et de son lieu⁷³. La représentation de l'édifice est exceptionnelle par son ampleur et par le soin accordé à ses moindres détails : tour du massif occidental avec sa maçonnerie et ses négatifs d'échafaudage, mur latéral de la nef orné de grandes arcades et de baies à l'étage, transept avec ses contreforts latéraux, clocher octogonal à deux étages de baies géminées, travée droite du sanctuaire et abside. Quant à la tour fortifiée qui masque en partie l'abside, elle pourrait renvoyer à l'une des constructions proches de l'église; toutefois, plus développée sur la face adjacente, elle semble surtout conçue pour être vue en même temps que le miracle du Tibre (fig. 85). Les deux faces du chapiteau sont ainsi articulées, et deux lieux – Rome et Saint-Nectaire – s'en trouvent fortement associés : belle manière de « boucler » la trajectoire d'un saint, dont il importe d'affirmer tout à la fois l'origine romaine et l'inscription locale auvergnate. Ainsi, d'une certaine manière, l'*oratorium Salvatoris* où le saint voulait se rendre pour prier, lorsqu'il lui a fallu écarter le diable de son chemin, s'est transformé en cet édifice somptueux qui, sur le mont Cornadore, porte son nom et donc l'activation suppose à la fois la présence de la *virtus* du saint fondateur et l'effectuation du rituel de dédicace qui a permis d'exorciser toute présence diabolique.

- 68 Ainsi, le décor contribue de manière saisissante à l'exaltation de l'édifice cultuel dans lequel il s'intègre. Non seulement il explicite l'association étroite de celui-ci avec le saint (c'est bien en ce lieu que la vertu de Nectaire se manifeste), mais il donne de l'église réelle une représentation synthétique susceptible d'entrer en résonance avec des édifices aussi sacrés que le sépulcre du Christ. En outre, la force de cette figuration est encore intensifiée par la relation qui s'établit, en vis-à-vis, avec l'image de la donation par Ranulfo (fig. 78). Une double mise en abîme est ainsi engagée : l'image de l'église se trouve incluse dans l'église qu'elle représente, tout comme l'image de la colonne et du chapiteau le sont dans la colonne qu'ils figurent. Ces deux images renvoient, l'une par similitude et l'autre par synecdoque, à l'édifice tout entier, et associent, par leur vis-à-vis, le fondateur (matériel) de l'église et le saint qui en est le fondement (spirituel). Comme on le dira plus nettement par la suite, la densité de ce nœud d'images indique à quel degré d'intensité le décor porte la réflexion sur le statut de l'édifice où il prend place. A travers un effort indissociablement ornemental et iconographique pour exalter le lieu rituel et en rendre sensible l'éminence, c'est l'architecturation du sacré qui se trouve mise en jeu, concrètement et plastiquement.

Fig. 86

Chapiteau 65 : Le cavalier de l'Apocalypse semant la mort

Fig. 87

Chapiteau 65 : Le cavalier de l'Apocalypse semant la mort

- 69 Le chapiteau suivant, côté déambulatoire, montre le **Cavalier de l'Apocalypse semant la mort** (fig. 86). Il est ailé et tient trois lances à la main; les pattes de son cheval encadrent un végétal à déploiement dissymétrique, tandis qu'à l'extrémité droite de cette face apparaît un ange debout, tenant un livre fermé et une balance, partiellement placée au-dessus de la croupe du cheval⁷⁴. Quel que soit le cavalier du texte apocalyptique auquel il convienne d'identifier cette figure⁷⁵, c'est sa puissance mortifère qui est mise en évidence. Devant lui, les vivants s'effondrent dans la mort, et le sculpteur prend soin de souligner les différentes étapes du processus (fig. 87). En haut, un homme apparaît debout, la tête bien droite (avec néanmoins une jambe repliée). Juste en dessous, un homme exprime le passage d'un état à l'autre : ses jambes sont encore à la verticale, mais son buste s'inscrit en diagonale et sa tête est déjà à l'horizontale, les yeux fermés. Plus bas, un mort est allongé, rigidement aligné sur l'astragale (dans une posture semblable à celle du mort sur lequel Nectaire se penche, dans le chapiteau précédent). Enfin, sur la face adjacente, un vivant ne voit pas venir le péril, pourtant si proche et matérialisé par les deux cadavres qu'il enjambe.

Fig. 88

Chapiteau 65 : ange rendant la vie aux morts

- 70 La scène suivante, tournée vers le sanctuaire, est particulièrement importante et intrigante (fig. 88). Quatre hommes de même physionomie (moustache et longues barbes), tenant chacun une palme, y apparaissent en buste, inclinés selon une même diagonale. Tandis que les yeux fermés des deux figures inférieures évoquent la mort (malgré le geste de l'un d'eux, paume ouverte en avant), ceux du registre supérieur ouvrent les yeux, revenant à la vie sous l'action de l'ange qui les touche de son bâton. Ce qui est très clairement exprimé, c'est l'opposition diamétrale qui structure ce chapiteau : tandis que le Cavalier armé de lances sème la mort, l'ange au bâton rend la vie. La puissance de vie de l'un inverse la puissance de mort de l'autre. Mais d'où procède une telle représentation ? Quelles en sont les implications ? Et de quelle « résurrection » s'agit-il ?
- 71 Les réponses sont loin d'être évidentes. Il est troublant de constater qu'Yves Christe, qui cite pourtant ce chapiteau dans sa somme sur l'iconographie de l'Apocalypse, ne fasse aucune allusion à cette scène, ni ne cite aucune étude la concernant. Quant aux auteurs qui ont tenté d'en donner une lecture, ils se sont contentés de rabattre cette image sur des passages fréquemment illustrés (comme la résurrection des morts au moment du Jugement dernier, ou les âmes des martyrs sous l'autel lors de l'ouverture du cinquième sceau), mais qui ne correspondent nullement aux singularités de ce chapiteau⁷⁶. L'embarras est de mise. Il nous incite à proposer une hypothèse, qui est toutefois loin d'être assurée. On pourrait certes se contenter d'invoquer une invention forte du sculpteur de Saint-Nectaire, sans se soucier davantage des références scripturaires dont il a pu s'inspirer. Mais l'engagement évident du texte de l'Apocalypse dans la scène du Cavalier laisse entendre qu'un support est à chercher, ici aussi, dans ce même livre. Or, l'un des rares passages qui semble susceptible d'avoir quelque

pertinence ici se trouve en Ap 20, 4-6, c'est-à-dire après le combat contre la Bête, désormais enfermée dans l'étang de feu : « ils reprirent vie et régnèrent avec le Christ mille ans. Les autres morts ne purent reprendre vie avant l'achèvement des mille ans. C'est la première résurrection. Heureux et saint celui qui participe à la première résurrection ». Il s'agirait donc de la première résurrection, antérieure à celle du Jugement dernier et ne concernant que les élus. Le verset correspond de manière assez convaincante à notre image : il s'agit bien d'une résurrection, mais elle ne concerne que les justes (qui, ici, tiennent des palmes) et ne semble pas associée à celle qui intervient lors du Jugement dernier. Mais la difficulté tient alors au fait que ce passage – où est mentionné le *millenium* durant lequel les justes vivent en union avec le Christ – est l'un des plus problématiques de l'Apocalypse⁷⁷. Certes, son interprétation orthodoxe écarte toute possibilité de projeter ce règne idéal dans un futur préluant à la fin des temps (comme le font les millénaristes) et l'exégèse identifie le *millenium* au temps présent de l'Église, qui s'étend – sans impliquer aucune chronologie mesurée – de l'Incarnation au Jugement dernier. Mais le risque est-il pour autant éteint ? N'est-ce pas la raison pour laquelle les chapitres 15 à 20 sont si rarement figurés dans l'iconographie monumentale avant le XIII^e siècle⁷⁸ ? Quant à la première résurrection, elle ne l'est, semble-t-il, jamais.

- ⁷² Certes, il ne s'agit pas de suspecter les concepteurs du chapiteau de tendances millénaristes, même s'il faut remarquer qu'une figuration littérale de la première résurrection semble exclure son assimilation exégétique à l'œuvre rédemptrice de l'Incarnation. Peut-être la représentation sculptée n'a-t-elle pour enjeu que de figurer la puissance de vie et de résurrection associée aux figures célestes. Et s'il est manifeste que cette résurrection n'est pas celle de la fin des Temps, le souci de son inscription temporelle et de ses implications doctrinales s'efface sans doute derrière la simple mise en jeu du retour à la vie. Le verset de l'Apocalypse serait alors le support scripturaire permettant la création d'une image exceptionnellement forte de la résurrection, chargée d'un double enjeu : d'une part, produire une opposition entre la puissance de Vie des forces célestes et la puissance mortifère des forces maléfiques; de l'autre, proposer une image de la résurrection susceptible d'entrer en résonance avec le miracle de résurrection opéré par saint Nectaire, afin d'accentuer encore la valorisation de ce dernier.

Fig. 89

Chapiteau 66 : Jugement dernier

Fig. 90

Chapiteau 66 : Jugement dernier

73 Consacré au **Jugement dernier**, le chapiteau suivant ne pose guère de problème d'identification (fig. 89). La composition en est toutefois fort singulière (ce qui paraît lié à la difficile articulation, sur les quatre faces d'un chapiteau, d'un thème qui se déploie habituellement sur des supports plus amples et, bien souvent, sur plusieurs registres superposés). C'est la croix seule qui, de manière remarquable, occupe la face tournée vers le sanctuaire. Le Christ juge est, lui, reporté sur l'angle de cette même face. Il est assis et tient lui-même, dans sa main droite, les autres instruments de la Passion (clous, lance et éponge), tâche qui incombe habituellement aux anges. A sa droite, apparaissent trois élus (deux en buste, un figuré par une simple tête) : l'un d'eux tient une palme, comme les justes du chapiteau précédent; l'autre exhibe un livre qui porte le début de la sentence prononcée par le Christ-Juge (*Venite [benedicti patris mei]*; Mt 25, 34). Ces figures ne peuvent être identifiées comme les apôtres, qui font habituellement office d'assesseurs du Juge, et il est tout à fait exceptionnel que les élus eux-mêmes tiennent la sentence qui, ailleurs, est toujours tenue soit par le Christ soit par les anges⁷⁹. Sur la face tournée vers le déambulatoire, deux anges sonnent les trompettes de la résurrection et tiennent, en symétrie l'un de l'autre, deux phylactères portant les sentences du Jugement (« *Venite bene[dicti]* », « *Discedite [maledicti]* » ; fig. 90). Entre eux, passe donc l'axe de disjonction de l'opération judiciaire, sur lequel prend place aussi le Christ. Sans doute est-ce parce que le Jugement se déploie ici sur 360° qu'il est apparu nécessaire de dupliquer cette ligne de disjonction : le Christ la matérialise lorsqu'on regarde depuis le sanctuaire; le face à face des deux anges la répète côté déambulatoire. C'est en fonction de la même logique que l'on peut comprendre la duplication des sentences.

Fig. 91

Chapiteau 66 : Jugement dernier

- 74 A gauche des anges, apparaît un saint en pied : l'inscription de son livre ouvert l'identifie comme Jean, mais peut-être sa présence vaut-elle pour l'ensemble du collège apostolique (« *Iohannes : judi[cat] o[mne]s* » ; fig. 91). L'inscription semble se référer au pouvoir de juger (du Christ, des assesseurs), ce qui permet de rappeler l'opérateur du jugement, placé sur l'angle exactement opposé du chapiteau et qui, ici, n'est absolument pas visible. Enfin, sur la dernière face, les damnés expriment leurs souffrances par des gestes de lamentation et des grimaces; ils sont à côté de l'ange qui, par delà la croix, fait connaître la volonté de châtiment du Juge et sa sentence sans appel (« *Discedite* »).

Fig. 92

Griffons au calice (chapiteau des fenêtres hautes du sanctuaire)

- 75 Ajoutons enfin que six colonnettes encadrent les fenêtres de la partie haute du sanctuaire (fig. 64). Leurs chapiteaux sont végétaux, sauf un, où apparaissent **deux griffons autour d'un calice** (fig. 92). Ce chapiteau peut être ajouté à la liste déjà longue des citations de Mozat car, en dépit de ses dimensions réduites, il reprend avec exactitude certains détails spécifiques de l'une des deux versions mozacoises des griffons (boucle des queues végétalisées passant entre les pattes arrières; patte avant d'arrière-plan de chaque animal relevée à l'horizontale et produisant une symétrie parfaite de part et d'autre du calice). Il est frappant que cette exception au caractère entièrement végétal des chapiteaux des parties hautes concerne un thème dont la connotation eucharistique est clairement liée à l'emplacement retenu, en surplomb des autels du sanctuaire. De plus, ce chapiteau prend place juste au-dessus du miracle de résurrection opéré par Nectaire et on peut se demander si la main levée de celui-ci ne contribue pas à établir un lien avec les griffons au calice (ne peut-on alors comprendre que le mort, en se relevant de son sarcophage, s'élève en même temps vers cette évocation de la communion eucharistique, mouvement que suggère aussi la présence de l'aigle aux ailes déployées en arrière du chapiteau de Nectaire et qui semble d'autant plus pertinent que la résurrection de Bradulus vaut comme conversion). En même temps, il faut remarquer que la thématique eucharistique, évidente dans le motif des griffons au calice, ne trouve guère d'appui dans les scènes des grands chapiteaux de l'hémicycle, du moins sur les parties visibles depuis le sanctuaire. Il n'est pas interdit alors de penser que, du fait de sa position haute, ce chapiteau faisait lien avec la théophanie qui, très probablement, était peinte dans le cul-de-four de l'abside. Peut-être faut-il y voir, en rapport avec les prières du Canon, une allusion aux espèces eucharistiques, élevées par les anges jusqu'à l'autel céleste, dans la Présence de Dieu⁸⁰.

Le sanctuaire : un nœud de relations d'une extrême densité

- 76 Il faut maintenant analyser les liens tissés entre les scènes des chapiteaux de l'hémicycle. Leur extrême densité contribue à exalter le sanctuaire, point de plus haute sacralité du lieu rituel.

Fig. 93

Chapiteaux de l'hémicycle : faces visibles depuis le sanctuaire

Fig. 94

Chapiteaux de l'hémicycle : faces visibles depuis le déambulatoire

- 77 On évoquera d'abord la complexité d'un dispositif qui donne lieu à des configurations très différentes selon l'emplacement depuis lequel on le regarde. Ainsi, la figure 93 indique les scènes visibles depuis le sanctuaire (soit deux faces des chapiteaux 1, 2, 5 et 6, mais une seule des chapiteaux 3 et 4), tandis que la figure 94 montre les scènes visibles depuis le déambulatoire. On remarque que certaines scènes sont visibles à la fois depuis le sanctuaire et depuis le déambulatoire (sans même tenir compte des éléments vus entre deux colonnes). En simplifiant notablement, on peut considérer que les chapiteaux de l'hémicycle forment un dispositif *bifrons*, conçu pour fonctionner tant depuis le sanctuaire que depuis le déambulatoire. Mais son mode de fonctionnement est radicalement différent dans les deux cas : dans le premier, tous les chapiteaux peuvent être perçus à partir d'un point fixe (ou du moins sans que les déplacements au sein du sanctuaire n'affectent sensiblement la configuration des images); dans le second au contraire, il est exclu que tous les chapiteaux soient vus en même temps et il s'agit de faire jouer différentes configurations relationnelles, activées successivement au fil du déplacement. Plus encore qu'une question relative au point de vue (subjectif), il s'agit là d'un agencement (objectif), répondant à la topographie différenciée de l'édifice et mettant en contraste la centralité et fixité du sanctuaire, lieu le plus intérieur de l'édifice, avec la mobilité qui caractérise le déambulatoire, sa couronne extérieure⁸¹.
- 78 On ne sera pas surpris de constater que les scènes les plus positives sont tournées vers le sanctuaire : résurrection du Christ, Christ juge, grand miracle de Nectaire, résurrection apocalyptique. A l'inverse – et même si des scènes très valorisées ne sont visibles que depuis le déambulatoire, notamment la donation de Ranulfo et Nectaire devant son église –, il est remarquable que les scènes accordant une place importante à des figures négatives (même si le sens global de ces scènes est positif) soient pour l'essentiel reportées côté déambulatoire : c'est notamment le cas pour le diable du Tibre, celui qui tire les cheveux de Ranulfo, le Cavalier de l'Apocalypse et les habitants

des enfers⁸². Une tension remarquable se manifeste donc. Tout en constituant des objets associés à la forte sacralité du lieu (comme le souligne leur perfection formelle), les chapiteaux de l'hémicycle sont traversés par une opposition à la fois topographique, entre intérieur et extérieur, et iconographique, entre la plénitude du Bien et son affrontement avec les agents du Mal. En intégrant cette double dualité dans la conception même des chapiteaux, contrairement à ceux de l'hémicycle de Mozat, dont les quatre faces sont structurellement identiques (ou du moins vouées à une scène unique), les sculpteurs/concepteurs ont conféré à ceux de Saint-Nectaire un double mode d'existence : leur unité d'objets, dotés d'une perfection formelle, est traversée néanmoins par une certaine dualité.

Fig. 95

Deux groupes de chapiteaux, en rapport avec les dispositifs liturgiques du sanctuaire

- 79 On peut aussi distinguer deux blocs principaux parmi les chapiteaux de l'hémicycle (fig. 95). Les quatre chapiteaux situés à l'ouest ont en commun leur caractère christologique. On peut les associer spécifiquement à l'autel majeur et sans doute à la croix peinte suspendue, dont la présence paraît indiquée *en creux* par le cycle sculpté de la Passion (et à laquelle la croix glorieuse de la scène du Jugement dernier devait faire écho). Par différence, les deux chapiteaux situés à l'extrémité orientale du sanctuaire ont la particularité de ne pas figurer le Christ : saint Nectaire en est la figure principale et tout porte à croire que la scène apocalyptique de résurrection visait avant tout à magnifier l'impact du miracle du titulaire de l'église. Il paraît raisonnable de supposer que ces deux chapiteaux interagissaient ensemble et avec un dispositif lié au culte du saint et situé dans la partie la plus orientale du sanctuaire. C'est là que prend place généralement un dispositif à reliques (au sommet d'une colonne, dans un édicule, etc.) associé au culte du saint titulaire ou de la Vierge, ou que, surtout dans les édifices importants, l'autel matutinal est adapté pour faire office d'autel des reliques⁸³. Qu'il ait été placé sur l'autel matutinal ou sur un dispositif spécifique (comme la Vierge

d'Orcival au sommet d'une colonne), on peut supposer que tel était l'emplacement du célèbre reliquaire roman qui passe pour être celui de Baudime, mais qui pourrait bien avoir été d'abord celui de Nectaire lui-même⁸⁴. Dans le contexte d'une telle proximité entre chapiteau et reliquaire, la similitude des traits (la barbe courte notamment) entre le Nectaire de pierre et le Nectaire d'or prend une puissance d'effet sur laquelle Cécile Voyer a judicieusement attiré l'attention⁸⁵. Les scènes sculptées donnent un corps sensible à la vie du saint, présent corporellement dans le reliquaire (mais aussi sous le pavement du sanctuaire), et attestent de la puissance de ses reliques; inversement, la proximité du reliquaire confère une sorte de présence active – une charge performative potentielle – aux scènes sculptées⁸⁶.

Fig. 96

Chapiteaux de l'hémicycle : relations en symétrie axiale

- 80 Voyons maintenant les liens noués entre les scènes des six chapiteaux. Récapitulons d'abord les relations très fortes qui s'inscrivent en symétrie axiale. Du fait de leur disposition, de leur présence sensible et de leur intensité thématique, ce sont des relations majeures, essentielles dans le fonctionnement de l'ensemble (fig. 96). Comme on l'a souligné déjà, les chapiteaux 1 et 6 se caractérisent par une continuité narrative perturbée de manière à faire jouer, en vis-à-vis, une homologie thématique insistant sur la Résurrection du Christ : une scène la rend visible en son corps présent (touché par Thomas), l'autre l'évoque en son corps absent (par l'édifice qu'il laisse vide). S'agissant des deux chapiteaux suivants, le lien est sans doute légèrement moins intense : ils mettent néanmoins en regard deux théophanies du Christ, l'une associée à sa première venue (Transfiguration), l'autre à la seconde parousie (Jugement dernier). Enfin, les chapiteaux médians jouent d'un écho très puissant entre deux scènes de résurrection, dont les bénéficiaires sont cette fois de simples humains : l'une opérée par Nectaire, l'autre par un ange. Ce sont au total quatre scènes ou motifs associés à l'idée

de résurrection qui apparaissent côté sanctuaire, entourant deux théophanies christiques.

Fig. 97

Relations entre les chapiteaux de l'hémicycle (1 et 2)

- 81 Par ailleurs, les chapiteaux voisins s'associent systématiquement deux à deux, comme on le soulignera, en commençant par la partie gauche du sanctuaire. Les chapiteaux 1 et 2 participent du temps de l'Incarnation, à l'exception de la scène de Ranulfo (fig. 97). Au sein de cette unité, liée à la vie du Christ, deux relations sont plus particulièrement sensibles. D'une part, deux miracles montrent le Christ prenant soin des vivants (en nourrissant la multitude et en rendant son oreille à Malchus). D'autre part, la Transfiguration et l'Incrédulité de Thomas évoquent le caractère surnaturel du corps du Christ et sa puissance divine, révélée aux disciples. Rappelons enfin que la colonne de Ranulfo répond à celle de la Flagellation : la proximité de la colonne de la Passion ne peut que conférer davantage de relief et de dignité encore à celle qu'offre le donateur.

Fig. 98

Relations entre les chapiteaux de l'hémicycle (2 et 3)

- 82 L'enchaînement des chapiteaux 2 et 3 concerne surtout la donation de Ranulfo et les épisodes de la vie de saint Nectaire, qui se réfèrent au temps de l'Église locale (fig. 98). Le vis-à-vis entre la donation de Ranulfo et Nectaire devant son église est particulièrement remarquable et a déjà été commenté. Non seulement les deux scènes renvoient à l'édifice réel et à ses fondateurs, mais elles associent étroitement l'église de pierre et l'accès au salut : Ranulfo échappe au Mal grâce à son don; l'église de Nectaire devient un lieu exemplaire, voué aux soins des vivants et des morts, et chargé de la puissance miraculeuse de son titulaire. Remarquons aussi que le diable est vaincu par deux fois, grâce à la force du saint et par le geste de charité de Ranulfo. Surtout, l'architecturation du sacré déborde le cercle des scènes liées à l'Église locale : les modestes églises de la Transfiguration annoncent le somptueux vaisseau de Saint-Nectaire. Et tandis que Pierre propose en vain au Christ d'instituer des édifices pour l'abriter, Ranulfo et Nectaire sont les opérateurs d'une fondation réussie et d'une inscription assumée du spirituel dans la pierre⁸⁷.

Fig. 99

Relations entre les chapiteaux de l'hémicycle (3 et 4)

- 83 Les chapiteaux 3 et 4 s'inscrivent conjointement dans le temps de l'Église (un temps encore ouvert, avant le temps de la fin), l'un sur le versant de l'Église locale, l'autre sur le versant de l'Église universelle (fig. 98). De ce point de vue, le chapiteau apocalyptique peut être vu comme une glose universalisante de celui de saint Nectaire. Au diable qui veut provoquer la noyade de Nectaire répond le Cavalier qui sème la mort sur toute la terre, tandis que la puissance de vie de l'ange n'est qu'une généralisation de celle dont Nectaire fait bénéficier Bradulus. Ces deux chapiteaux sont clairement structurés par l'opposition entre Vie et Mort (bien plus que par celle du Bien et du Mal). La Vie dont il est question est celle du corps, mais sans doute aussi celle de l'âme : elle est associée à la bonne mort rituelle, par opposition à la mort violente que sème le Cavalier.

Fig. 100

Relations entre les chapiteaux de l'hémicycle (4 et 5)

- 84 L'enchaînement des chapiteaux 4 et 5 fait glisser du temps de l'Église à la fin des Temps (fig. 100). Il s'agit d'un accomplissement, comme le suggère le passage du livre fermé de Michel au livre ouvert de Jean, ainsi que celui de la balance, simple symbole de la justice, à la croix, opérateur associé à la plénitude du Jugement final. A l'opposition Mort/Vie, se substitue alors celle du Bien et du Mal, sous l'espèce des destinées éternelles des damnés et des élus. En cela aussi, c'est un accomplissement et une révélation, car, parmi les morts du chapiteau précédent, devaient se mêler justes et pécheurs, tandis que les bénéficiaires de la première résurrection n'étaient encore que des « pré-élus ». Désormais, c'est à la plénitude éternelle de la Vie que les justes accèdent, pour être effectivement unis à la présence céleste de la divinité, tandis que les pécheurs sont voués à l'éternelle mort de l'enfer.

Fig. 101

Relations entre les chapiteaux de l'hémicycle (5 et 6)

- 85 Le chapiteau 6 est temporellement lié à son vis-à-vis (1), bien plus qu'à son voisin immédiat (5). De fait, on peut distinguer deux ensembles de chapiteaux, l'un relatif au temps de l'Incarnation, l'autre au temps de l'Église jusqu'au Jugement (ce qui fait apparaître le caractère audacieux de la donation de Ranulfo, qui, tel un coin, insère le temps de l'Église locale dans celui des origines christiques). Les liens thématiques entre les chapiteaux 5 et 6 sont cependant significatifs (fig. 101). Il est notable que les deux faces tournées vers le sanctuaire écartent la figuration du Christ lui-même et optent pour l'exaltation d'un artefact qui en symbolise la présence corporelle : la croix et le sépulcre-église. Ils sont du reste, l'un comme l'autre, des marqueurs privilégiés de l'institutionnalisation/spatialisation du sacré⁸⁸. Par ailleurs, dans la mesure où elle distingue le sort des justes libérés et celui des damnés maintenus sous la coupe du diable, la Descente aux enfers préfigure l'image définitive des deux destinées, révélée par le Jugement dernier.

Fig. 102

Relations entre les chapiteaux de l'hémicycle

Fig. 103

Réseau des objets et des lieux fondateurs du sacré

- 86 Au total, la conjonction des relations en symétrie axiale et des liens entre chapiteaux voisins crée, autour du sanctuaire, un nœud de relations d'une densité tout à fait exceptionnelle (fig. 102). L'opposition Mort-Vie, activée par la double symétrie axiale des deux scènes de résurrection et de celles du cycle de la Passion, y est omniprésente; et c'est sur elle que joue l'exaltation conjointe du Christ et de Nectaire, c'est-à-dire du

fondateur de l'Église universelle et du fondateur de l'Église locale. Il s'agit bien sûr d'un enjeu très commun, puisque chaque église est le lieu où se conjoignent le corps eucharistique du Christ et le corps-relique du saint patron. Mais les modalités spécifiques de cette articulation n'importent pas moins que sa portée globale. Elles sont ici particulièrement intenses et convergent vers une exaltation de Nectaire, lieu et saint confondus. L'insistance sur les artefacts dans lesquels se condensent la présence et la *virtus* surnaturelles est à cet égard remarquable (fig. 103). Outre la scansion des croix figurées, qu'il convient de percevoir en interaction avec les croix disposées et/ou manipulées dans le sanctuaire, la présence des motifs architecturés est saisissante. D'un côté, on passe de la colonne de la Flagellation à celle de Ranulfo et, finalement, à l'église de Nectaire. De l'autre, celle-ci répond au sépulcre du Christ, d'allure non moins « romane » qu'elle. C'est ainsi qu'on parvient à articuler le fondement christique comme vecteur de Vie et son inscription localisée et spécifiée, en ce lieu même que le décor sculpté prend soin d'intégrer au circuit des images référentielles. Tout en étant porteur d'autres effets et en accompagnant d'autres opérations, le réseau d'images formé par les chapiteaux apporte une contribution majeure à l'exaltation et à la sacralisation concrète du lieu qu'ils ornent.

Restitution des dynamiques d'ensemble au sein de l'édifice

- 87 Il faut maintenant insérer l'analyse du sanctuaire dans une perception d'ensemble de l'édifice et de l'agencement de son décor.

Fig. 104

Cartographie des relations entre les chapiteaux du déambulatoire et du sanctuaire

- 88 Commençons par les relations entre sanctuaire et déambulatoire. Les liens le plus nets se nouent à partir du chapiteau de l'Entrée à Jéricho (fig. 103). On peut d'abord le considérer (conjointement avec celui de la Tentation du Christ, à côté de la porte sud) comme un embrayeur du cycle christologique du sanctuaire. Au lieu de se refermer sur lui-même, dans sa densité de nœud thématique, celui-ci demeure ouvert, amorcé qu'il est dans d'autres parties de l'édifice. En même temps, on ne saurait oublier que les chapiteaux du sanctuaire sont des objets *bifrons* fonctionnant également depuis le déambulatoire. De ce point de vue, le chapiteau de l'Entrée à Jéricho ne fait que conforter la présence des scènes christologiques dans le déambulatoire. Du reste, d'un point de vue narratif, la scène prend place juste après la Multiplication des pains et la Transfiguration, amplifiant ainsi le cycle de la Vie publique du Christ, fort présent sur le chapiteau 2 de l'hémicycle et dont relève aussi la Tentation. Thématiquement, deux liens principaux sont activés, l'un avec la Descente aux enfers, l'autre avec la donation de Ranulfo. En effet, Zachée est présenté comme un pécheur que le Christ rachète (« Le Fils de l'Homme est venu chercher ce qui était perdu »), tout comme ce dernier descend aux enfers pour libérer ceux que le Pêché originel vouait à un séjour souterrain (fig. 104 et 106). Il s'agit de deux gestes de rachat, par lesquels le Christ fait passer du péché au salut.
- 89 C'est aussi le cas de Ranulfo, qui est encore la proie des forces diaboliques, mais qui, déjà, est racheté par son acte de charité et attiré à lui par l'ange. Ici, c'est la similitude des postures qui paraît faire jouer le rapprochement entre Zachée et Ranulfo, même s'il est faiblement activé (fig. 54 et 80). La posture de Ranulfo enjambant la colonne qu'il offre, si étrange, n'entre-t-elle pas en résonance avec celle de Zachée, à califourchon sur sa branche ? Ranulfo ne serait-il pas un nouveau Zachée et l'ange celui qui vient, comme le Christ, « chercher ce qui était perdu » ? Si tel était le cas, on serait en droit d'établir une correspondance entre l'arbre de Zachée et la colonne de Ranulfo, avec son ample chapiteau qui en est la relève architecturée (mais encore végétalisée).

Fig. 105

Reconstruction du Temple après la captivité à Babylone, Multiplication des Pains et Entrée du Christ à Jéricho (*De laudibus sanctae crucis*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14159, fol. 4 v.)

- 90 Une autre connexion encore est envisageable. Elle suppose un détour par la liturgie de la dédicace, mais, en l'absence de sources propres à Saint-Nectaire, elle reste hypothétique. Il est toutefois important de souligner que le récit de l'Entrée à Jéricho peut être mobilisé lors de la dédicace de l'église. Ainsi, l'antienne *Zachae festinans* (qui reprend Luc 19, 5-6 et 9) est prononcée au moment précis où l'évêque pénètre dans l'église, après avoir tourné trois fois autour du bâtiment et en avoir frappé la porte d'entrée⁸⁹. L'usage de ces versets assimile l'évêque au Christ et souligne la nature nouvelle du bâtiment dont le Sauveur veut faire sa demeure : transmuée en lieu spirituel par la dédicace, l'église est comme la maison de Zachée qui, de simple demeure d'un pécheur qu'elle était, se transforme en demeure-pour-le-salut (« *hodie salus domui huic facta est* »). Certes, la scène n'est pas placée à l'entrée du bâtiment, là même où l'antienne devait être prononcée; mais une autre configuration peut jouer ici. En effet, l'épisode de Zachée n'est pas lié seulement à la dédicace elle-même, mais aussi à la fête de la dédicace, qui en constitue la commémoration annuelle et pour la célébration de laquelle Luc 19 constitue une lecture souvent attestée⁹⁰. De plus, un lien entre l'Entrée à Jéricho et la dédicace de l'église peut apparaître en dehors même du contexte liturgique. Ainsi, dans un traité anonyme intitulé *De laudibus sanctae crucis*, le commentaire de l'Entrée à Jéricho donne lieu à un développement sur la dédicace de l'église, dans lequel la maison de Zachée est qualifiée de « type » de l'église⁹¹. Le seul manuscrit conservé de cette œuvre comporte une pleine-page (fig. 105), où apparaît tout à la fois l'Entrée à Jéricho, avec Zachée à califourchon sur l'arbre, la Multiplication des pains et la Reconstruction du Temple de Jérusalem après la captivité à Babylone (selon Esdras, 1-7). L'homme qui porte une colonne y évoque étonnamment la

figuration de Ranulfo à Saint-Nectaire. Peut-être y a-t-il là une piste qui pourrait conduire à penser que notre chapiteau fait du donateur un nouvel Esdras (et de l'église de Nectaire une réactualisation du Temple de Jérusalem)⁹².

- 91 Mais la prudence s'impose et on doit surtout revenir au lien, bien attesté, entre l'Entrée à Jéricho et la dédicace. C'est sur cette base que la figuration de l'Entrée à Jéricho peut être mise en relation avec les chapiteaux proches qui évoquent la fondation de l'édifice (la donation de Ranulfo et l'association iconographique entre Nectaire et son église). Le parallèle entre Ranulfo et Zachée, déjà noté sur le plan des postures, n'en est que plus net : l'un comme l'autre offrent aux puissances surnaturelles (Nectaire ou le Christ) ce qui va devenir *leur* demeure et, en même temps, opèrent leur propre conversion. Plus largement, l'insistance sur la nécessaire architecturation du sacré s'en trouve renforcée : cette église, édifiée matériellement par Ranulfo et où se manifeste la *virtus* de Nectaire, est aussi sanctifiée par la présence du Christ (et par le rite que l'évêque y a accompli en son nom). L'épisode de Zachée, entendu dans son rapport avec la liturgie de dédicace, conforte ainsi le discours légitimant l'architecturation du sacré. Et si le végétal est le support matériel de la conversion, il fait l'objet, si l'on suit la lecture qui est donnée de la scène, d'une relève par l'architecture⁹³. On peut alors amplifier ce qui a été dit antérieurement de la réinterprétation du chapiteau mozacois de l'homme dans le végétal par le Zachée de Saint-Nectaire. Tout se passe comme si le Christ invitait l'homme à descendre de l'arbre (de Mozat) pour le rejoindre dans l'édifice-église (de Saint-Nectaire). Ou, pour le dire de manière moins imagée, la scène de Zachée (du fait de ses mises en jeu liturgiques) engage, de manière fort pertinente ici, un passage de l'association homme/végétal à l'exaltation du bâtiment ecclésial comme voie d'accès à Dieu et au salut.

Fig. 106

Vis-à-vis : Descente du Christ aux enfers et Entrée du Christ à Jéricho

92 Plusieurs liens déjà soulignés pourraient prendre un sens plus marqué encore, en rapport avec l'évocation de la dédicace. C'est dans ce cadre que pourrait se comprendre l'insertion de la Descente aux enfers dans le chapiteau des saintes femmes au tombeau. On sait en effet que la séquence du rituel au cours de laquelle l'évêque, après avoir tourné trois fois autour de l'édifice, en frappe la porte avec sa crosse avant d'entrer, est fondée sur une mise en équivalence avec le Christ comme *Rex gloriae*, notamment lorsqu'il brise les portes de l'enfer et manifeste ainsi sa victoire sur le diable⁹⁴. De plus, si le lien thématique entre la conversion de Zachée et la rédemption des Justes de l'Ancien Testament a déjà été relevé, il faut souligner maintenant que ces deux scènes font l'une comme l'autre écho au rituel de dédicace (fig. 106). Plus précisément, et cela est tout à fait remarquable, elles pourraient bien évoquer conjointement le moment où l'évêque-Christ entre dans le bâtiment : en effet, l'une évoque l'antienne *Tollite portas* chantée pendant que l'évêque frappe la porte, l'autre l'antienne *Zachee festinans*, associée au moment où il pénètre enfin à l'intérieur. Cette entrée exprime doublement un changement de statut du lieu rituel, qui est exorcisé, grâce à la victoire remportée sur les puissances diaboliques, et qui, de maison d'un simple pécheur, devient demeure pour le salut. Deux scènes de la vie de Nectaire peuvent également conforter cet ensemble. En effet, le miracle romain du saint a, lui aussi valeur d'exorcisme, et on a noté comment il était associé à l'image de l'église de Saint-Nectaire. Quant à la scène où Nectaire semble se préoccuper d'assurer la bonne mort d'un défunt, au pied de son église, elle valorise de manière particulièrement marquée la sainteté de l'espace constitué, lors de la dédicace, par les circuits que l'évêque parcourt à distance de l'édifice. On le voit : en aucun cas, il ne s'agit de figurer le rituel de dédicace, mais de l'évoquer ou, plutôt, de convoquer certaines des opérations qu'il a mises en œuvre. Dans un ensemble qui vise à l'auto-glorification de l'église de Nectaire, il n'est guère étonnant que l'on cherche à donner forme et force à tout ce qui la fonde : le Christ et la Résurrection, Nectaire et ses reliques, les donations qui contribuent à l'édification du bâtiment et la dédicace qui le constitue comme lieu sacré⁹⁵.

Fig. 107

Vis-à-vis : Donation de Ranulfo et chapiteau végétal

- 93 Un cas encore s'inscrit dans la constellation à laquelle on vient de prêter attention. On pourrait en effet s'étonner que la relative unité des grands chapiteaux du mur extérieur du déambulatoire soit rompue par la présence d'un unique chapiteau végétal⁹⁶. Pourquoi ce choix et, surtout, pourquoi à cet emplacement ? On constate alors qu'il apparaît précisément à l'aplomb du chapiteau de l'hémicycle montrant la donation de Ranulfo (fig. 104 et 107). N'est-ce pas là une manière de renforcer encore le lien entre la colonne-chapiteau qu'offre Ranulfo et le décor de l'édifice réel qui doit son faste à la générosité du donateur ? N'est-ce pas une façon de souligner que les ornements de pierre qu'il offre sont bien ceux de l'église qui en accueille l'image ? On remarquera en outre que ce chapiteau est placé en symétrie de celui de l'Entrée à Jéricho (par rapport à l'axe médian de l'édifice), de sorte qu'il pourrait aussi fonctionner comme relais entre Ranulfo et Zachée⁹⁷.

Fig. 108

Vis-à-vis : Cavalier de l'Apocalypse et hommes chevauchant des bêtes

Fig. 109

Le chapiteau aux aigles déployées derrière la résurrection de Bradulus par saint Nectaire, et le chapiteau aux griffons au-dessus

Fig. 110

Cartographie : autres relations entre les chapiteaux du sanctuaire et du déambulatoire

- 94 On relève également un vis-à-vis entre les hommes chevauchant des bêtes et le Cavalier de l'Apocalypse. Sans doute est-il significatif, dans la mesure où le cheval est le seul animal présent dans les chapiteaux de l'hémicycle; mais le rapport reste assez distendu et ne semble pas doté d'une portée considérable (fig. 108 et 110). Plus intéressante est la position du chapiteau des griffons, en partie haute du sanctuaire (fig. 111). En dépit de son emplacement, il prolonge la série des chapiteaux du déambulatoire, ne serait-ce que dans la mesure où il relève des citations du répertoire mozacois, si abondantes dans cette partie de l'édifice. En outre, il conforte la prédominance des volatiles qui caractérise la moitié nord du déambulatoire; et, à cet égard, la superposition entre le chapiteau aux aigles et celui des griffons, bien visible depuis le sanctuaire, active cette relation. Si l'on avait déjà remarqué que la paire des chapiteaux aux aigles tendait à refermer sur elle-même la partie nord du déambulatoire, il s'avère que l'image des griffons au calice l'aspire en quelque sorte vers le sanctuaire lui-même en l'inscrivant dans une dynamique où le sacré chrétien se révèle de manière tout à fait explicite.
- 95 Des liens intenses (quoi que discrets) unissent ainsi les chapiteaux de la couronne extérieure du déambulatoire et ceux du sanctuaire. Toutefois, entre eux, c'est l'écart qui domine (un écart de dimension et de structure autant que de thématique). En effet, les premiers font une place de choix à l'animalité ou au rapport homme/animal, alors que les seconds concentrent les thèmes christologiques, hagiographiques et apocalyptiques (mais sans toutefois que les uns soient entièrement étrangers aux autres, comme en témoigne nettement le chapiteau de l'Entrée à Jéricho). Ceci confère au déambulatoire un statut particulièrement complexe. On peut le concevoir comme une *couronne extérieure du sanctuaire* : il contribue à en exalter architecturalement le prestige et la sacralité, tout en jouant du contraste entre son caractère d'extériorité

partielle et l'intériorité parfaite du sanctuaire. Ainsi, l'espace du déambulatoire est soumis tant à l'impact du décor du rond-point (avec lequel il entre en interaction) qu'à celui de ses murs extérieurs, où prédominent des thématiques plus ambivalentes, quoi que ponctuées de marques du positif chrétien.

- 96 Considérons maintenant les liens qui se nouent **au sein de la totalité de l'édifice**, et tout particulièrement entre la dernière travée de la nef et le chevet (sanctuaire et déambulatoire). La plupart ont déjà été signalés, mais on peut maintenant en donner une vision plus synthétique. Le fait que Moïse apparaisse peut-être deux fois, enfant dans son berceau (si telle est bien l'identification de cette scène) et aux côtés du Christ dans la Transfiguration, est sans doute assez significatif, dans la mesure où il s'agit de l'une des deux seules figures vétérotestamentaires présentes dans l'hémicycle. Dès lors que la Transfiguration exprime la conjonction des deux Testaments, le choix d'une scène figurant Moïse dans la nef pourrait être doté d'une pertinence remarquable. Il reste que ce lien repose sur une identification très incertaine du chapiteau de la nef. En tout état de cause, il concernerait une figure spécifique, sans engager la signification d'ensemble des scènes. On a donc opté pour ne pas figurer cette relation éventuelle sur nos cartographies.

Fig. 111

Cartographie des relations au sein de l'édifice : les rapports homme/animal et homme/végétal

- 97 On peut également signaler un fil discret engageant la relation homme/animal. Il est ponctué par l'homme sur le bouc, dans la nef, par les porteurs de moutons et les hommes chevauchant des bêtes dans le déambulatoire (fig. 111). En dépit de la similitude formelle qui rapproche le premier et le dernier jalon de cette petite série, deux sens opposés de la même position s'y trouvent mis en jeu : dans le premier cas, elle exprime une participation à l'animalité et a été interprétée comme une image de la

luxure, tandis que dans la seconde, elle exprime plutôt une domination sur l'animalité et prend une valeur plus positive. Un autre fil, plus développé, concerne la relation homme/végétal. Il s'amorce dès la première travée de la nef, avec le chapiteau végétal à têtes humaines, puis avec le masque crachant des végétaux, en face de la porte sud. Il connaît dans le déambulatoire une amplification considérable avec le chapiteau aux tritons et leur double hybridation homme-végétal et végétal-animal, ainsi qu'avec l'écho de celle-ci dans le relief des porteurs de moutons. Zachée dans son arbre en est un jalon, réenglobé dans la narration évangélique. Puis, il trouve un dernier point d'ancrage, avec le petit chapiteau de la tête crachant des végétaux, motif identique à celui de la pile de la porte sud. C'est là un fil assez discret, mais qui parcourt amplement le lieu ecclésial, traverse la diversité de ses parties et se boucle habilement par la répétition du même motif.

Fig. 112

Cartographie des relations au sein de l'édifice : chaînages maléfiques et embrayages christo-hagiographiques

- 98 A ces relations fines (représentées comme telles sur notre cartographie), s'ajoutent des relations plus massives (figurées de manière plus insistante). Ainsi en va-t-il du lien entre les chapiteaux entièrement négatifs des piles nord de la croisée du transept : les vices (l'âne à la lyre et l'homme sur le bouc) et le châtimement infernal du damné (fig. 113). En avançant de la nef au déambulatoire, on passe ainsi de l'image du péché à celle des conséquences auxquelles il expose. La présence coordonnée de ces deux chapiteaux et leur enchaînement de part et d'autre de la croisée du transept confère à la partie gauche (nord) de la nef et du déambulatoire une coloration particulièrement sombre. Elle suffit à activer la polarité droite/gauche (nord/sud) de l'édifice, dont il faut rappeler toutefois qu'elle ne saurait avoir qu'une portée relative, puisque la partie nord

de l'église, tout en étant marquée d'un coefficient d'infériorité par rapport à la partie sud, n'en participe pas moins de la sacralité globale du lieu rituel⁹⁸. De fait, ici, cette coloration négative est très loin de s'étendre à l'ensemble de la moitié nord de l'église; elle joue localement, sans exclure une contiguïté avec des chapiteaux consacrés à des motifs positifs ou marquant la victoire sur le Mal. Du reste, un autre enchaînement semble accompagner cette relation majeure. Il concerne les animaux figurés seuls, sans interaction avec l'homme. Or, celui qui figure dans la nef – l'âne à la lyre – est clairement négatif, tandis que, dans le déambulatoire, apparaissent des animaux figurés hors de toute présence humaine et dont la valeur est nettement positive (quaternités d'oiseaux et aigles). Du reste, la faute de l'âne est précisément d'avoir voulu s'élever au-dessus de sa condition, alors que les oiseaux, eux, s'élèvent naturellement et sont porteurs d'un symbolisme spirituel qui fait défaut à l'âne, nécessairement charnel.

- 99 Côté sud, les liens importants sont plus abondants encore. Il est difficile d'évoquer le chapiteau du saint en gloire entre ses bourreaux dans la mesure où on en ignore l'identité. S'il devait s'agir d'un disciple de Nectaire, sa présence anticiperait à l'évidence le cycle du saint titulaire dans l'hémicycle (fig. 112). Et même s'il s'agissait d'un autre saint, comme Sébastien (vénéré localement), il n'est pas impossible que des liens spécifiques aient pu contribuer à activer les relations entre ces deux chapiteaux que rapproche, de toute évidence, leur teneur hagiographique. Par ailleurs, le chapiteau des anges écrasant les forces maléfiques amorce une thématique que l'on retrouve dans plusieurs scènes de l'hémicycle : la participation de l'ange à la victoire de Nectaire sur le diable du Tibre; la suprématie de l'ange sur le diable qui menace encore Ranulfo; la puissance de l'ange qui rend la vie aux victimes du Cavalier de l'Apocalypse.
- 100 Mais c'est certainement le chapiteau de la Tentation du Christ qui engage les relations les plus nombreuses et les plus fortes (fig. 112). D'une certaine manière, il fonctionne comme amorce de l'ensemble du cycle christologique de l'hémicycle (et du déambulatoire), ce qui n'exclut nullement de faire valoir des liens particuliers avec certaines scènes. Ainsi, la Descente aux enfers met en évidence une autre victoire du Christ sur le Diable, homologue à celle de la Tentation (d'où des codages identiques : X/D. Un autre lien pointe vers la Multiplication des pains : cette dernière scène prend en effet un sens supplémentaire, si l'on songe que la création miraculeuse de cet aliment est précisément ce à quoi le Christ se refuse, face au vain défi de Satan. Et s'il affirme alors que « l'homme ne vit pas que de pain », la Multiplication montre qu'il se soucie néanmoins de nourrir matériellement et spirituellement ses fidèles. Quant à la très remarquable pierre taillée de la Tentation – cette pierre qui reste pierre pour ne pas céder à la tromperie du Malin –, on en retrouve une autre, de forme proche, servant de siège à l'ange de la Résurrection. Elle est cette fois associée au sépulcre du Christ, lieu à la fois architecturé et sanctifié par le contact du corps du Sauveur. C'est toute la chaîne de la métamorphose de la pierre et de l'architecture qui s'enclenche ainsi : elle conduit de la pierre (autel en puissance ou bloc taillé) que le Christ oppose au diable jusqu'à la colonne-chapiteau que Ranulfo offre pour échapper à ce même diable, puis, finalement, à l'image de l'église de Saint-Nectaire, plénitude d'une matérialisation architecturée du plan du salut. Ainsi, une fois la pierre taillée exorcisée de l'emprise menaçante du Tentateur, le Christ (à travers l'image de son sépulcre) donne sens à la transformation des pierres en églises, et à la transformation de ces écrans minéraux en lieux spirituels conduisant au salut (le fait que l'Entrée à Jéricho puisse évoquer la dédicace de l'église et fasse de celle-ci un édifice où le Christ souhaite demeurer contribue également à

activer ce réseau de significations). De ce point de vue, on peut établir un véritable lien entre le chapiteau de la Tentation et celui de l'Entrée à Jéricho : dans le premier, le Christ refuse de transformer la pierre (sur l'injonction du diable); dans le second, il vient sanctifier la « *domus Zachei* », tout comme l'évêque consécrateur transforme les « pierres insensibles » du bâtiment matériel en « une autre nature » (spirituelle), pour reprendre l'expression déjà citée de Bonizon de Sutri. Au total, ce réseau d'images propose un extraordinaire déploiement spatio-pratique de la nouvelle doctrine du lieu sacré, élaborée par le clergé de l'époque grégorienne⁹⁹. Il ne paraîtra sans doute pas exagéré d'invoquer une fonction auto-légitimante du décor, puisque celui-ci apparaît tendu vers une exaltation de l'architecturation du sacré, au sein même de l'édifice où elle s'opère. Enfin, on peut souligner le double statut de la dernière travée de la nef : d'une part, elle constitue un ensemble fortement structuré, en relation avec la porte sud et son rôle d'accueil des entrants; de l'autre, elle joue un rôle fort d'embrayage vers le sanctuaire et c'est avec la Tentation du Christ, au plus près de la porte, que s'opère le plus puissant de ces branchements.

Fig. 113

Cartographie dynamique des chapiteaux de Saint-Nectaire

- ¹⁰¹ Observons maintenant nos cartographies synthétiques (fig. 113). Tandis que les chapiteaux-bases du narthex constituent une manière de « poser la première pierre » d'une problématique de l'architecture et engageant, très littéralement, la question des *fondations* de l'édifice, l'essentiel de la nef est marqué par la prédominance du décor végétal, avec une amorce infime de l'humain (chapiteau aux masques). La dernière travée de la nef apparaît comme un ensemble très différent et fortement structuré, lié à l'accueil des entrants et peut-être aussi à la délimitation entre la nef des laïcs et le chœur liturgique (qui pouvait occuper, en plus de la croisée du transept, au moins une travée de la nef)¹⁰⁰. Elle met en place un affrontement radical entre les forces du Bien et du Mal. Cette lutte s'y exprime sous les formes les plus explicites, mettant le Christ et

les anges aux prises avec Satan et ses troupes. La lutte du Bien et du Mal prend ainsi, dès le franchissement de la porte sud, une tournure extrême, radicale, affirmant en même temps la supériorité des forces célestes. C'est ce qu'exprime la quadruple répétition des chapiteaux marqués par une franche dualité du rouge et du bleu (ainsi que par une superposition diagonale exprimant la prééminence du premier sur le second).

- 102 Pour le reste, cette cartographie synthétique rassemble les principales relations analysées précédemment et s'efforce de les mettre en évidence. On y voit mieux le discret fil homme/végétal qui traverse la nef, pour s'achever dans le déambulatoire. L'enchaînement maléfique des piles nord de la croisée du transept y prend tout son relief. Enfin, les liens entre les chapiteaux proches de la porte sud et le décor de l'hémicycle y sont rassemblés de manière à exprimer une dynamique puissante.

Fig. 114

Cartographie dynamique de l'édifice et de son décor sculpté

- 103 Comme à Mozat, une ultime cartographie écarte toute référence aux chapiteaux singuliers (fig. 114). Elle tente d'en exprimer synthétiquement les tonalités dominantes par des aplats colorés, qui ne doivent toutefois pas être perçus comme des zones, au sens strict du terme, mais plutôt comme des ensembles ouverts, permettant de cartographier des différenciations tonales. On commencera cette fois par le déambulatoire, où domine la couleur de l'ambivalence et de l'indéterminé (rappelons qu'il absorbe la romanité mozacoise). Cela n'empêche ni la présence de scènes ou de motifs franchement positifs, voire christologiques, ni celle de scènes entièrement négatives, comme le châtiment infernal. En tout état de cause, c'est plutôt le versant positif de la catégorie symbolisée par le violet qui s'exprime ici. Le déambulatoire, à dominante ambivalente, absorbe donc certains aspects négatifs ou positifs, présents dans la dernière partie de la nef, ainsi que la composante végétale de celle-ci. Cela suffit

à faire jouer tout à la fois certains enchaînements ponctuels et un contraste global avec les chapiteaux de l'hémicycle.

- 104 La dernière travée de la nef est tout entière caractérisée par l'affrontement du Bien et du Mal, même si c'est surtout à proximité de la porte qu'il s'exprime dans toute sa radicalité. C'est là que s'accroche l'enchaînement dynamique le plus massif, conduisant depuis le bloc de chapiteaux proches de la porte sud jusqu'à l'hémicycle. On passe alors de l'intensité agonistique de la dernière travée de la nef à l'extrême positivité du rond-point. Les forces maléfiques n'en sont certes pas absentes, mais elles se voient déviées vers les faces des chapiteaux tournées vers le déambulatoire, et laissent place, sur les faces principales qui entourent le sanctuaire, à des manifestations de la présence théophanique et de la puissance surnaturelle des entités célestes (ce qu'exprime sur la cartographie la dissociation des flèches rouges et bleues et le report vers la bordure de l'hémicycle de la présence du mal).
- 105 Au total, on observe une différenciation maximale entre le narthex et les trois premières travées de la nef, dont le décor est presque entièrement végétal, et l'hyperdensité iconographique du sanctuaire. C'est là une option radicalement différente de celle de l'abbatiale de Mozat, où la nef comportait un important ensemble de chapiteaux figurés et où la relation homme/végétal trouvait droit de cité tout au long de la nef et jusque dans le sanctuaire. A Saint-Nectaire, tandis que le décor de la partie occidentale de la nef se caractérise par le tout végétal (avec toutefois une esquisse de la figure humaine et une « base » d'architecturation), le sanctuaire est marqué par le tout-humain et l'hyper-architecturation (avec des motifs végétaux très rares mais particulièrement signifiants, comme le chapiteau de Ranulfo et l'acanthé au-dessus du mort qu'accompagne Nectaire). En même temps, les chapiteaux-bases suffisent à esquisser une problématique de la fondation du lieu sacré, qui trouve son plein déploiement dans le sanctuaire, précisément avec les scènes de saint Nectaire et le don de Ranulfo, symbolisé par une colonne dotée d'un ample épanouissement végétal. Au total, on peut considérer le végétal comme un pôle qui contribue à l'ornement du lieu sacré et par rapport auquel se construit cette image sacralisée de l'architecture (laquelle englobe l'image de la végétalisation de cette architecture).
- 106 Mais cette bipolarité joue d'une double médiation. Dans la dernière travée de la nef, où la thématique architecturale est amorcée par la pierre taillée de la Tentation, la victoire du Bien sur le Mal s'affirme, tout en étant encore mêlée à la question de l'animalité négative et menaçante. Quant au déambulatoire, s'y exprime tout particulièrement la question des relations entre humanité et végétalité comme entre humanité et animalité (ainsi que l'hybridation animal/végétal). Ces enjeux qui touchent au rapport entre l'humain et la puissance vitale de la création s'exprimaient à Mozat tout au long de la nef, mais ils sont ici déplacés et concentrés dans le déambulatoire. Enfin, dans le sanctuaire, on assiste à la relève de la vitalité végétale par la puissance de Vie que le Christ apporte au monde et que relaient ses agents angéliques et saints. Là, la victoire de la Vie sur la Mort (au sens physique et plus encore au sens spirituel, en tant qu'elle signifie le Salut) s'articule à la matérialisation du sacré et à son inscription dans des lieux architecturés, à l'image de l'église de Saint-Nectaire elle-même. Et, dans son effort pour absorber une certaine sacralité diffuse du monde créé, l'auto-glorification de l'*Ecclesia Nectarii* ne va pas sans le rappel, étonnamment systématique, de ce qui la constitue comme demeure spirituelle en vue du salut : le sacrifice du Christ, la présence corporelle de Nectaire, le don charitable et l'acte de consécration.

Fig. 115

Annexe : codage des cartographies

NOTES

1. Pour une présentation d'ensemble, voir Dominique Allios, « Saint-Nectaire en Auvergne : de l'invention à la glorification d'une mémoire », dans Arturo Carlo Quintavalle (dir.), *Medioevo: immagine e memoria*, Milan, Electra, 2009, p. 194-204, ainsi que Henrietta McBee, *The Sculptural Program of the Hemicircle Capitals in the Church of Saint-Nectaire*, Ph.D. University of North Carolina, Ann Arbor, 1979.
2. David Morel, *Taillleurs de pierre, sculpteurs et maîtres d'œuvre dans le Massif central. Le monument et le chantier médiéval dans l'ancien diocèse de Clermont et les diocèses limitrophes (XI^e – XV^e siècles)*, thèse de doctorat, Université Clermont-Ferrand-II, 2009, vol. III, p. 344-345 (présentation d'ensemble de l'église aux pp. 341-355).
3. J. Wirth situe Saint-Nectaire vers 1100, après Notre-Dame-du-Port (*La datation*, *op. cit.*, p. 191). Comme on le verra, il nous semble que Saint-Nectaire présente davantage de proximité avec Mozat que Notre-Dame-du-Port; toutefois, ceci n'est pas une preuve d'antériorité, et il prudent de situer les deux édifices dans la même fourchette chronologique. D. Allios opte pour une datation haute plus marquée encore que J. Wirth, vers 1080 (« Saint-Nectaire », *op. cit.*, p. 194). Parmi les tenants de la datation basse, citons notamment B. Craplet (vers 1140) et, récemment, D. Morel, *Taillleurs de pierre*, *op. cit.*, III, p. 418-422 (vers 1120-1160).

4. Cette *Vita* est connue par trois manuscrits des XI^e-XII^e siècles : Bibl. Vaticane, Reg. Lat. 486 (XI^e, prov. Lérins); Clermont-Ferrand, BM, 732 (XII^e siècle, prov. abbaye Mauriac); Paris, BnF, lat. 5365 (XII^e siècle, prov. Saint-Martial de Limoges). Voir A. Dierkens, « Une abbaye médiévale... », *op. cit.*, p. 88-90, ainsi que Pierre-François Fournier, « Recherches sur l'histoire de l'Auvergne. Saint Austremon, premier évêque de Clermont. Son épiscopat, ses reliques, ses légendes », *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, 89, 1979, p. 458.
5. Cette *Vita Nectarii* est conservée dans un manuscrit (de la fin?) du XII^e siècle : Clermont-Ferrand, BM, ms. 149, fol. 149-122v. (entre une vie de Nicolas et une vie de Sylvestre). Nous reviendrons sur les épisodes de cette *Vita*, au moment d'analyser le chapiteau de l'hémicycle consacré à Nectaire; nous remercions Jean-Baptiste Renault pour sa contribution sur ce dossier.
6. D. Morel, *op. cit.*, III, p. 342.
7. D. Allios, « Saint-Nectaire », *op. cit.*, p. 199 et D. Morel, *ibid.*, p. 343. Le sarcophage est caractéristique des XI^e-XII^e siècles. Une dalle a également été retrouvée, avec l'inscription « Hic requiesquit SCS H... T... », qui ne permet malheureusement pas d'identifier le saint en question.
8. De plus, une inscription gravée sur un reliquaire du XV^e siècle (disparu à la Révolution, mais décrit par Jean Savaron, *Les origines de la ville de Clairmont*, Clermont, 1607, rééd. Éditions Horvath, Roanne, 1974, p. 302) indique qu'en 1488, « fut relevé le corps de saint Nectaire »; voir aussi Abbé Forestier, *L'église et la paroisse de Saint-Nectaire*, Clermont-Ferrand, 1878, p. 67.
9. On reparlera de ce dernier plus loin (voir note 33).
10. D. Allios, « Saint-Nectaire », *op. cit.*, p. 200.
11. Sur ces questions, voir *infra* la partie consacrée aux chapiteaux de l'hémicycle.
12. Pour une description architecturale complète et pour ce qui concerne les restaurations du XIX^e siècle, voir D. Morel, *Tailleurs de pierres*, *op. cit.*, III, p. 349-356.
13. À Notre-Dame-du-Port, les bases attiques des colonnes reposent sur une plinthe carrée qui est absente à Saint-Nectaire, certainement à la suite d'un changement du niveau primitif du sol.
14. Du fait de l'articulation entre l'étage inférieur du narthex, la tribune de celui-ci et la nef, ces piles comportent des chapiteaux situés à trois hauteurs différentes.
15. Les colonnes engagées du pourtour du déambulatoire reposent sur un haut piédestal dont seule la partie supérieure est moulurée.
16. D. Allios (« Saint-Nectaire », *op. cit.*) a établi un relevé des traces de polychromie romane : des effets de faux marbre sont repérables notamment sur les colonnes, les arcatures de la nef et les baies des tribunes.
17. À Notre-Dame d'Orcival, un chapiteau situé au même emplacement présente une composition comparable mais la tresse d'entrelacs couronne le chapiteau au lieu d'être à sa base et les acanthes sont, en outre, encorbellées dans un treillis large à brins minces naissant du feuillage même. Sur l'un des chapiteaux de l'hémicycle de cette église, un entrelacs est directement branché avec du végétal. L'association végétal-entrelacs est un thème important des chapiteaux d'Auvergne (à Notre-Dame-du-Port) et des régions avoisinantes (notamment à Conques, en Rouergue, où l'on trouve même une association continue entre l'humain, le végétal et l'entrelacs).
18. Voir chapitre II, paragraphe 31.
19. Des traces de polychromie d'époque romane ont été retrouvées sur ces chapiteaux; elles soulignent nettement le contour des feuilles (D. Allios, « Saint-Nectaire », *op. cit.*, p. 28-30).
20. Le diable s'adresse au Christ par ces mots : « Ordonne que ces pierres soient changées en pain » (Mt 4, 3-4). Que la Tentation du Christ puisse constituer un thème adéquat en association avec le seuil de l'église est bien indiqué par le tympan conservé aux Cloisters Museum, dans lequel les trois Tentations ont été juxtaposées (V. Kupfer, « The Iconography of the Tympanum of the Temptation of Christ at the Cloisters », *Metropolitan Museum Journal*, 12, 1972, p. 21-31).
21. Comment ne pas penser à l'ample thématique faisant du Christ lui-même la pierre angulaire de l'Église (par exemple : « C'est lui la pierre que vous, les bâtisseurs, avez méprisée, et qui est

devenue la pierre d'angle »; Ac 4, 10). A la signification principale de la scène (le Christ se refuse à opérer la vaine transformation réclamée par le diable), on peut ajouter qu'en pointant le bloc taillé, il semble se désigner lui-même comme la pierre angulaire de l'édifice.

22. M. Angheben, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, op. cit., p. 233-234, qui cite notamment Haymon d'Auxerre et Bruno de Segni.

23. Faut-il nécessairement invoquer le combat des anges contre le dragon d'Apocalypse 12 (ou celui d'Ap. 20) comme source d'une figuration de ce type, comme le suggère M. Angheben (op. cit., p. 238 et 133-134) ? Certes, cela permet de faire jouer un rapprochement exégétique souvent établi entre la Tentation du Christ et le combat d'Ap. 12 (déjà souligné par Louis Bréhier, « Les chapiteaux historiés de Notre-Dame-du-Port à Clermont », *Revue de l'art chrétien*, 62, 1912, p. 340-341, qui se réfère à un commentaire d'Apocalypse 12 par Rupert de Deutz; PL 169, c. 1464-1466). Sans exclure la possibilité d'une telle référence, on peut suggérer que la duplication des combats (contre un diable, contre un dragon) incite à mettre l'accent sur une évocation générique de l'affrontement. Par ailleurs, faut-il donner un sens particulier au fait que le mal est figuré sous deux formes très différentes : celle d'un puissant dragon crachant du feu et celle d'un démon impuissant aux traits anthropomorphiques en dépit de ses ailes ?

24. L'association entre une double victoire sur les forces diaboliques et une localisation au seuil de l'édifice a conduit plusieurs auteurs à invoquer une fonction apotropaïque (H. McBee, *The Sculptural*, op. cit., p. 166; Z. Swiechowski, *La sculpture romane*, op. cit., p. 34; M. Angheben, *Les chapiteaux*, op. cit., p. 238). Que le combat de l'ange contre le diable puisse prendre, au seuil de l'édifice, valeur de protection du lieu cultuel est clairement attesté par l'inscription placée sur le chapiteau orné de cette scène à Saint-Vincent de Mâcon (M. Angheben, *ibid.*, p. 136).

25. Parmi les autres identifications disponibles, citons la Femme d'Apocalypse 12 (Anne Miller, *The Sculptural Decoration of Notre-Dame-du-Port : Its Place in Romanesque Sculpture of the Auvergne*, PhD, Johns Hopkins University, 1964, p. 222-223). Si la correspondance avec la scène est trop imprécise pour qu'on puisse opter pour une telle identification, une *allusion* à la Femme de l'Apocalypse est plausible, surtout si l'on tient compte de son assimilation exégétique à l'Église (en revanche, à l'époque concernée ici, l'interprétation mariale de cette figure est le plus souvent écartée; cf. Guy Lobrichon, « La Femme d'Apocalypse 12 dans l'exégèse du haut Moyen Âge latin (760-1200) », dans Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo et Daniel Russo (éd.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996, p. 407-439). Quant à la proposition de H. McBee (*The Sculptural*, op. cit., p. 172-173) qui suggère qu'il pourrait s'agir du Jugement de Salomon, elle paraît irrecevable : outre la présence difficilement explicable des crocodiles et le fait qu'il n'y a ici qu'une seule femme, l'absence de Salomon est – selon les termes mêmes employés par H. McBee – « une claire difficulté »!

26. Mentionné par G. Rochias, « Les chapiteaux de l'église de Saint-Nectaire », *Bulletin Monumental*, 73, 1909, p. 239-240, et repris par H. McBee, *The Sculptural*, op. cit., p. 169-170. Le traitement particulièrement valorisé de la fille de Pharaon peut se comprendre en lien avec la lecture allégorique qui en fait une figure de la grâce, et implicitement de l'Église (« Filia regis gratiam designat, quae quemlibet ad vitam praedestinatum de fluxu saeculi liberat, et in filium adoptat, ut qui prius fuerat filius irae, deinceps existat filius gratiae », *Posteriorum Excerptio Libri Tredecim*, PL 175, c. 653-4, attribué à Hugues de Saint-Victor).

27. Cette tête ne présente aucun trait grimaçant; elle n'émerge que partiellement au-dessus de l'astragale, à la hauteur des narines. Les éléments circulaires situés de part et d'autre, que l'on pourrait prendre au premier abord pour une sorte de nimbe, correspondent en fait au siège du personnage principal.

28. En haut à gauche, un curieux motif, formé de plis textiles retombant en cascade, se greffe sur le contour de la mandorle, comme jaillissant de celle-ci. Faut-il comprendre que ce tissu vient protéger le saint en s'interposant entre l'archer et lui ? En l'état actuel de nos connaissances, ce motif reste aussi énigmatique que l'ensemble du chapiteau.

29. En tout cas, il n'est pas possible de dire, comme le fait H. McBee, que le personnage de droite tient une corde attachant le poignet du saint central (ce qu'elle a pris pour une corde entourant son poignet correspond seulement aux plis de la manche).

30. Louis Bréhier, « Le martyr de saint Sébastien », *Revue d'Auvergne*, 38, 1921, p. 159-164. Son hypothèse a été reçue avec scepticisme par B. Craplet (*Auvergne romane*, *op. cit.*, p. 111), mais admise par Z. Swiechowski, *La sculpture*, *op. cit.*, p. 227 (qui parle abusivement d'un fouet terminé par une masse, pour la scène de droite).

31. Voir Karim Ressonni-Demigneux, *Le corps de saint Sébastien. Charme, dévotion et image au Moyen Age et à la Renaissance*, thèse de doctorat sous la direction de Daniel Arasse, Paris, EHESS, 2002. La miniature du Missel Berthold est particulièrement remarquable : aucune flèche n'atteint encore Sébastien, dont l'ample manteau esquisse une bordure protectrice autour de son buste (New York, Pierpont Morgan Library, 710, f. 78, début XIII^e siècle). Il serait toutefois abusif d'évoquer une quasi-mandorle et cela ne saurait suffire à établir un rapprochement avec le chapiteau de Saint-Nectaire, où il s'agit clairement de la figuration d'une apothéose céleste.

32. Probablement dans le cycle de fresques du X^e siècle de San Sebastiano al Palatino, à Rome (détruit et partiellement connu par des dessins de 1630) et, en tout cas, dans un recueil de Vies de saints du XIII^e siècle (BnF, fr. 6447; *ibid.*, ill. 45)

33. H. McBee, *The Sculptural*, *op. cit.*, p. 165. L'abbé Forestier (*L'église*, *op. cit.*, p. 217-222) donne le texte de deux procès-verbaux de novembre 1672 et août 1673 qui attestent de la présence du tombeau supposé d'Auditeur « en une aile de la nef du côté du midi », « proche de l'entrée du chœur » (ce que l'on peut comprendre comme étant la dernière travée du bas-côté sud, même s'il pourrait s'agir éventuellement du transept sud). Les procès-verbaux décrivent une table de pierre au-dessus du tombeau : les montants en sont fermés sur trois côtés et ouverts sur le quatrième, de manière à permettre aux fidèles de se glisser sous la table et d'être en contact avec le tombeau. En 1673, le tombeau est ouvert et les reliques d'Auditeur sont réparties dans plusieurs reliquaires (on rapporte que le saint est réputé guérir les problèmes d'ouïe – ce à quoi son nom le prédispose – et que son culte attire une grande affluence de fidèles). La translation des reliques d'Auditeur fait également l'objet d'une inscription associée aux peintures murales baroques de la dernière travée du bas-côté sud (où l'on peut lire : « dessous ce tombeau ont été relevés les ossements de saint Auditeur, le 26 août 1623 »). La translation d'Auditeur est célébrée le 7 septembre, avec une solennité égale à celle de sa mort, le 9 décembre.

34. Voir chapitre II, paragraphe 27.

35. L'identification de l'espèce représentée peut prêter à discussion. Mais il s'agit à l'évidence d'un animal domestique (*pecus*), dont le sabot bien visible devant les cordes souligne l'incapacité à faire un usage correct de l'instrument.

36. E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France* (1922), Paris, A. Colin, 8^e éd., 1998, p. 340; Z. Swiechowski, *La sculpture*, *op. cit.*, p. 193-194.

37. Dans la prédication, l'âne à la lyre est présenté comme une image des fidèles qui, après avoir entendu la parole de Dieu, lui désobéissent (voir Nicole Bériou, « Les instruments de musique dans l'imaginaire des prédicateurs », dans Martine Clouzot et Christine Laloue (éd.), *Les représentations de la musique au Moyen Age*, Paris, Cité de la Musique, 2005, p. 108).

38. H. McBee, *The Sculptural*, *op. cit.*, p. 156-157.

39. Nous évoquerons plus loin un lien possible entre l'Entrée à Jéricho et la liturgie de consécration. Notons pour l'instant que Zachée peut être pris comme modèle des fidèles invités à participer à la construction spirituelle de l'*Ecclesia*.

40. Voir chapitre II, paragraphe 42.

41. En revanche, le rapprochement proposé par Dominique Allios avec la représentation de l'Entrée à Jéricho sur un sarcophage paléochrétien, visible dans la cathédrale de Clermont jusqu'en 1793, n'est guère convaincant. On ne relève aucune similitude précise, notamment en ce qui concerne la représentation de l'arbre de Zachée et la position de celui-ci (« Saint-Nectaire »,

op. cit., p. 200; avec renvoi à J.-B. Bouillet, *Statistique monumentale du département du Puy-de-Dôme*, Clermont-Ferrand, 1846, p. 159-160, pl. 17).

42. Notons qu'il y a peut-être un lien entre la réinterprétation positive du motif de l'homme dans le végétal, dans le chapiteau de Zachée, et la disparition de la figure centrale dans le chapiteau voisin des hommes chevauchant des bêtes. Cette figure, avec des végétaux sortant de son entrejambe, risquait peut-être de rendre trop ambiguë l'image de Zachée à califourchon dans son arbre.

43. Voir chapitre II, paragraphe 16.

44. J. Leclercq-Marx, art. cité, p. 143 (à propos de Brioude).

45. *Ibidem*.

46. Il est vrai que ces thèmes se retrouvent dans de nombreuses autres églises auvergnates. Mais dans l'hypothèse adoptée ici – l'antériorité de Mozat – c'est par rapport à cet édifice que les sculptures de Saint-Nectaire ont eu à se penser. Même si Notre-Dame-du-Port s'avérait antérieure à Saint-Nectaire, ce serait aussi le cas.

47. On exclut de ce décompte les deux chapiteaux végétaux, trop peu caractérisés pour que la question des références à Mozat soit, à leur propos, pertinente. Par ailleurs, la proportion était peut-être encore supérieure, si d'autres thèmes comme les porteurs de moutons étaient présents parmi les chapiteaux perdus de Mozat. La figure 63 inclut, parmi les citations de Mozat, le chapiteau des griffons au calice, qui apparaît à Saint-Nectaire en partie haute du sanctuaire.

48. Notre analyse s'inspire pour une bonne part de celle de Jean Wirth qui a souligné comment les œuvres du Maître de Mozat étaient par la suite réinterprétées (*L'image, op. cit.*, p. 165-166). On notera toutefois qu'il a peut-être trop accentué l'écart entre la liberté pré-réformatrice de Mozat et les déformations caricaturales qui en sont produites dans un contexte marqué par la réforme grégorienne (voir notre chapitre II). Les écarts ne sont pas toujours aussi accentués et les thèmes mozacois sont loin d'être purement et simplement caricaturés dans les édifices comme Saint-Nectaire ou Notre-Dame du Port.

49. Ajoutons que les chapiteaux mozacois repris ici ne sont que partiellement représentatifs de son inspiration romanisante (à l'exception des Victoires).

50. Voir chapitre II, paragraphe 70.

51. Voir Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, Rome, EFR, p. 534-538. On préfère parler de Descente aux enfers, car la dissociation fonctionnelle des lieux de l'au-delà, qui permettra la naissance d'un lieu spécifique pour les Justes de l'Ancien Testament, dénommé « limbes », n'intervient qu'à la fin du XII^e siècle (voir Jacques Le Goff, « Les limbes », *Nouvelle revue de psychanalyse*, 34, 1986, p. 151-173).

52. Même s'il s'agit d'une époque et d'un contexte différents, on mentionnera l'exemple, plus net encore, de la chapelle San Pellegrino à Bominaco. Y figure un ample cycle peint de la Passion qui passe directement de la Flagellation à la Descente de croix, et dont l'analyse appelle des remarques comparables à celles que l'on propose ici; cf. Jérôme Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263). Thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Rome, La Découverte-EFR, 1991, p. 179-184.

53. Pour la comparaison avec d'autres cycles de la Passion en Auvergne, cf. H. McBee, *The Sculptural, op. cit.*, p. 26-33.

54. Comme H. McBee (*ibid.*) en a judicieusement fait l'hypothèse. L'usage de crucifix en bois est bien attesté à l'époque romane en Auvergne et D. Morel observe que les grandes encoches dégagées lors des restaurations récentes dans les murs de la travée droite du sanctuaire, presque à la limite avec l'abside, étaient destinés à supporter un élément de mobilier, qui pourrait avoir été un crucifix de bois (*Tailleurs de pierres, op. cit.*, III, p. 408, pl. 258).

55. Dans ce cas, l'orientation du personnage féminin (la Vierge ?) situé à droite du Portement de croix, que l'on a interprété comme une manière de renvoyer vers les saintes femmes se dirigeant vers le sépulcre, pourrait aussi contribuer à l'associer à la figuration du Christ sur la croix.

56. Gertrud Schiller, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, Gütersloh, 3^e éd., 1981, vol. 1, p. 173-176.
57. H. McBee argumente que ce chapiteau décrivant un miracle dont les bienfaits sont destinés à la multitude est tourné vers la foule circulant dans le déambulatoire (*The Sculptural*, op. cit., p. 55).
58. *Corpus des Inscriptions de la France médiévale*, op. cit., p. 235-236.
59. Louis Réau suppose que les édicules que l'on voit à Saint-Nectaire seraient les petites basiliques commémoratives érigées par les croisés sur le mont Thabor en souvenir des tentes mentionnées dans le récit de la Transfiguration (*Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1957, II/2, p. 578). La date retenue ici pour les sculptures de Saint-Nectaire suffit à écarter cette hypothèse. Z. Swiechowski (*La sculpture*, op. cit., p. 80) indique que des édifices très semblables apparaissent dans la Transfiguration d'un manuscrit copte de la fin du XII^e siècle (Paris, BnF, copte 13, f. 48).
60. A. Heiman, *That Old Pride*, op. cit., p. 10-16.
61. Un démon casqué très similaire apparaît sur le chapiteau de la donation à Notre-Dame-du-Port.
62. Outre Notre-Dame-du-Port et Thuret, voir également le chapiteau du donateur à Volvic, étudié par Pierre-Alain Mariaux, « Mettre en scène le souvenir du fondateur laïc. Note sur les chapiteaux du chœur de Saint-Priest de Volvic », dans Didier Méhu (dir.), *Mises en scènes et mémoires de la consécration*, op. cit., p. 327-343.
63. Une forte association entre le végétal et la figuration de l'édifice faisant l'objet de la donation se retrouve notamment dans le chapiteau de la donation à Saint-Lazare d'Autun et sur l'autel de Notre-Dame d'Avenas, où l'imposante église offerte par le roi Louis est soutenue (soulagée ?) par un ample déploiement végétal (sur cette œuvre, on renvoie au travail en cours de D. Méhu; ainsi qu'à notre chapitre VI).
64. *Vita Nectarii* (Clermont-Ferrand, BM, ms. 149, f. 119-122v.). Jean-Baptiste Renault prépare une édition de ce texte. L'épisode commence ainsi (f. 120) : « Quadam vero nocte cum beatus vir ut ei mos erat temporis yemis causa orationis in sancti Salvatoris oratorium proficisceretur et usque ad Tyberis fluvii ripam perveniret demonem in pupi navis stantem repperit in similitudinem navigatoris preparatum, quasi ad transmeandam aquam volentem virum mergi in eodem flumine ». Et se termine par l'expulsion du diable : « Quo peracto et illo magna voce vociferante ne eum mitteret in abissum vir Dei Nectarius jussit eum in nomine Domini in desertum ire, ne amplius in ullo flumine noceret cuique homini ».
65. Totalement absente dans le chapiteau (supposé) de Moïse sauvé du Nil, la figuration de l'eau est ici très abondante. Elle évoque, notamment par sa délimitation strictement verticale, la mer figurée sur le chapiteau de Jonas, à Mozat.
66. Certains clichés laissent penser que l'homme pourrait tenir un pain dans ses mains voilées. A Saint-Nectaire même, le récent badigeonnage des chapiteaux rend l'observation particulièrement incertaine. En revanche, le moulage du chapiteau, conservé au Musée de la Cité de l'Architecture et du Patrimoine, permet d'établir, sans équivoque possible, que l'homme ne tient aucun objet. Se présenter devant une figure éminente avec les mains voilées est un geste classique d'hommage ou de soumission, d'abord utilisé dans le rituel impérial romain, puis repris dans l'iconographie médiévale, notamment en rapport avec la figure impériale ou la Majesté divine; voir G. M. Braso, « *La velacio de les mans* », *Liturgica. Cardinali I. A. Schuster in Memoriam*, Montserrat, Abadia de Montserrat, 1956, vol. I, p. 311-386.
67. H. McBee, *The Sculptural*, op. cit., p. 84-5. S'agit-il d'une scène préludant au miracle du Tibre, comme le suppose Cécile Voyer (voir *infra*), d'une évocation de la prédication et des conversions qui, selon la *Vita* (f. 120 v.), font suite à l'épisode du Tibre ou de celles qu'entraîne le miracle de résurrection de la face tournée vers le sanctuaire ? En tout état de cause, l'hypothèse d'une ordination de Nectaire par saint Pierre (avancée par E. Mâle, dans *L'art religieux du XII^e siècle*, op. cit., p. 211-212) ne peut être retenue, tant la physionomie de la figure principe oblige à l'identifier avec Nectaire lui-même.

68. C'est l'option adoptée par B. Craplet, Z. Swiechowski et H. McBee. Voir *Vita Nectari*, ms. cité, f. 121v.-122. L'épisode commence ainsi : « quidam vir nomine Bradulus nobili genere editus non modicis facultatibus sublimatus in feretro deferebatur defunctus et sequebatur illum multitudo magna flentium quia valde de nobili erat genere. Videns autem frater ejus nomine Agricius beatum Necterium alonge cucurrit ad pedes beati viri et ait : Domine benedic corpus fratris mei Braduli ».

69. Cécile Voyer, *Faire le ciel sur la terre. Les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salles-Lavauguyon (XII^e siècle)*, Turnout, Brepols, 2008, p. 364-371. Une autre identification encore a été proposée, notamment par E. Mâle, pour qui il s'agirait de la résurrection de Nectaire par saint Pierre, telle qu'elle est rapportée dans la *Vita Nectarii* (*L'art religieux*, op. cit., p. 211-212). Cette hypothèse doit toutefois être exclue. Dans les quatre scènes de ce chapiteau, le saint présente une physionomie toujours strictement identique (barbe très courte, cheveux lisses et retombant régulièrement), alors que les apparitions de Pierre (notamment dans le chapiteau de la Transfiguration) lui attribuent des traits bien différents : barbe plus longue, cheveux bouclés, tonsure. En outre, le mort qui ressuscite n'est pas nimbé et on ne voit guère de raison justifiant que l'on ait privé le titulaire de l'église de l'attribut de sa sainteté.

70. Rappelons que les travaux récents ont permis de mettre à jour, dans le sanctuaire, un sarcophage à logette céphalique de même forme que celui qui apparaît sur le chapiteau, et sans doute contemporain de ce dernier (D. Allios, « Saint-Nectaire », op. cit.).

71. Voir Cécile Voyer, *Faire le ciel*, op. cit., p. 400, 407, 429. B. Craplet, identifiant la résurrection de Bradulus dans la scène précédente, opte ici pour un autre miracle de résurrection, non rapporté par les textes connus.

72. L'hypothèse est judicieusement proposée par H. McBee (*The Sculptural*, op. cit., p. 82-84). En revanche, il paraît inutile et peu fondé d'identifier le défunt avec Ranulfo.

73. Rappelons que l'église était effectivement entourée d'une enceinte fortifiée, encore visible à l'époque de Mérimée (on ne saurait toutefois préciser la date de sa construction); cf. D. Allios, « Saint-Nectaire », op. cit., ainsi que les gravures reproduites dans D. Morel, *Tailleurs de pierre*, op. cit., vol. IV, pl. 30-32. On trouvera, dans cette dernière étude, une description très précise de l'église figurée sur le chapiteau de Nectaire et une comparaison avec les caractéristiques de l'édifice lui-même (*ibidem*, vol. I, p. 536).

74. La présence de l'ange permet d'inscrire la scène dans une tension entre figure positive et figure négative. La balance n'implique pas nécessairement une évocation du jugement des âmes, mais peut constituer simplement un symbole de justice ou de départage du Bien et du Mal.

75. La difficulté tient au fait qu'aucun des quatre cavaliers d'Ap. 6 (pas plus que celui d'Ap. 19, 11-16) ne tient trois javelots en main : le premier tient un arc, le second une épée, le troisième une balance, tandis que le quatrième se nomme la Mort et est suivi par l'Hadès. Yves Christe a d'abord proposé de voir ici le premier cavalier d'Ap. 6 ou celui d'Ap. 19, 11-16 (dans *L'Apocalypse de Jean. Sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, 1996, p. 114), avant d'opter pour le quatrième cavalier (dans *Jugements derniers*, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1999, p. 88 et 91; reprenant ainsi l'option de B. Craplet, *Auvergne romane*, op. cit., p. 109). Quant à Z. Swiechowski, il évoque une synthèse des quatre cavaliers. Il suffit peut-être de dire que cette figure énonce le sens même qui s'attache aux cavaliers apocalyptiques (la destruction), ou du moins aux trois derniers d'entre eux, car l'exégèse fait souvent du premier une image du Christ ou de l'Église (cf. Y. Christe, *L'Apocalypse*, p. 25-26). Les trois lances peuvent être comprises comme trois des quatre fléaux mentionnés dans le texte (guerres, famines, maladies, bêtes féroces).

76. Z. Swiechowski (p. 105) opte pour la résurrection des morts lors du Jugement dernier, tandis que B. Craplet évoque, de manière vague, l'éveil des martyrs à la vie éternelle (p. 109). H. McBee (p. 89-92) argumente de manière aussi acrobatique que peu pertinente en faveur des martyrs du cinquième sceau (Ap. 6, 9-11), tant pour ceux qui tombent dans la mort que pour ceux que touche l'ange. Outre la difficulté que représente l'absence de l'autel, on soulignera que rien dans ce

passage de l'Apocalypse n'évoque le retour à la vie. Au demeurant, on voit mal ce que pourrait signifier un tel retour à la vie pour des âmes, et moins encore comment on pourrait figurer des âmes mortes!

77. Sur ce point, voir Guy Lobrichon, *La Bible au Moyen Age*, Paris, Picard, 2003.

78. Cette rareté est soulignée par Yves Christe, *L'Apocalypse*, op. cit., p. 104. Lorsque le verset d'Ap 20, 4 est mis en jeu, il s'agit généralement de figurer les « trônants » anonymes (p. 141), sans la moindre esquisse de figuration de la première résurrection, comme c'est le cas à Saint-Nectaire.

79. Le lien que la palme établit avec le chapiteau précédent pourrait-il suggérer que les justes ayant eu part à la première résurrection sont en mesure d'appeler à eux les autres élus ? La question se pose d'autant plus que le *Venite* est dupliqué.

80. Rappelons que c'est ce que figure, de manière littérale (et tout à fait exceptionnelle), la peinture murale de Saint-Nicolas de Tavant; cf. B. Franzé, « Une lecture en contexte », op. cit.

81. On doit toutefois restreindre le lien communément établi entre déambulatoire et circulation des laïcs (voir chapitre I, note 24) et souligner que le déambulatoire devait être destiné en premier lieu aux clercs eux-mêmes. A Saint-Nectaire, D. Morel a repéré des négatifs d'ancrage de barrière liturgique à l'entrée nord du déambulatoire (*Tailleurs de pierres*, op. cit., III, p. 404, pl. 194). On en déduit que celui-ci était normalement fermé et ne devenait accessible aux laïcs qu'en certaines occasions.

82. Rare exception, la disposition du Jugement dernier renvoie les élus côté déambulatoire, tandis que les damnés sont discrètement visibles depuis le sanctuaire. Placer le Christ au centre de la face sanctuaire aurait permis de revenir à une localisation plus attendue (élus côté sanctuaire, damnés côté déambulatoire). C'est dire le prix que l'on attachait, selon toute apparence, à la présence de la croix sur la face tournée vers le sanctuaire.

83. Voir Eduardo Carrero Santamaria, « Le sanctuaire de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle à l'épreuve de la liturgie », dans Claude Andraut-Schmitt (dir.), *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (X^e-XIII^e siècles)*, Limoges, PULIM, 2006 et Éric Sparhubert, « Sur la route de Compostelle », op. cit. Nous remercions Éric Sparhubert de nous avoir fait lire cette étude avant parution, ainsi que pour les indications dont il nous a fait bénéficier.

84. D. Allios (« Saint-Nectaire », op. cit.) argumente qu'il s'agit du reliquaire de Nectaire, devenu celui de Baudime au XV^e siècle, lors de la réalisation d'un nouveau reliquaire pour le titulaire de l'église.

85. C. Voyer, *Faire le ciel*, op. cit., p. 369-371.

86. Songeons tout particulièrement à l'écho entre la main bénissante du reliquaire et le geste du saint qui affronte le démon du Tibre.

87. On peut se demander si la dimension quelque peu ironique de l'épisode de la Transfiguration à l'égard de Pierre n'est pas surprenante dans un contexte où l'hagiographie inciterait à souligner les liens entre Nectaire et Pierre (notons du reste que, de manière non moins surprenante, le chapiteau de Nectaire n'inclut aucune scène mettant en évidence ces liens, du moins dans l'hypothèse d'identification adoptée ici). L'ambiguïté tient au fait qu'on ne sait s'il faut comprendre l'image de la Transfiguration sur la base de l'inscription (« *faciamus tria tabernacula* »), par laquelle Pierre invite à édifier, ou en tenant compte de la suite du récit qui dénie la pertinence d'un tel geste.

88. Rappelons que la dénonciation de l'adoration des croix et celle de la sacralisation des lieux des cultes vont de pair dans la critique des dissidents, comme Pierre de Bruys (D. Iogna-Prat, *Ordonner*, op. cit.).

89. Cette antienne pour la dédicace n'apparaît pas dans les sources antérieures au X^e siècle et pourrait avoir été introduite d'abord en Angleterre : l'un de ses premiers témoins est le Pontifical de Saint-Germans de Cornouailles à la fin X^e ou début XI^e siècle; Rouen, Bibl. Mun., 368 (A 27). Elle se diffuse ensuite dans la liturgie romano-franque et apparaît dans le Pontifical de la curie

romaine au XII^e siècle (*ordo* XVII, art. 17); voir Michel Andrieu, *Le pontifical romain au Moyen Âge*, Vatican (Coll. Studi e Testi), 1938, t. I, p. 180. Nous remercions très vivement Didier Méhu pour les précieuses indications qu'il nous a fournies sur l'antienne *Zachee festinans* et sa portée dans le rite de dédicace, ainsi que pour toutes les remarques qui nous ont permis de préciser nos réflexions sur l'évocation en images de la constitution rituelle de l'*Ecclesia*.

90. Voir Theodor Klauser, *Die römische Capitulare evangeliorum, I. Typen*, Münster, 1935. A titre d'exemple (plus tardif), on rencontre cette lecture pour la dédicace dans l'évangélaire de Brandebourg (Trésor de la cathédrale, sans côte; XIII^e siècle).

91. Munich, Staatsbibliothek, Clm. 14159 (Prüfening, 1170-1175). Sur ce manuscrit, voir J. Baschet, *L'iconographie, op. cit.*, chapitre 8, et Wolfgang Hartl, *Text und Miniaturen der Handschrift Dialogus de Laudibus Sanctae Crucis (München, Bayerische Staatsbibliothek Clm 14159)*, Hambourg, Verlag Dr. Kovač, 200 p. 405.

92. La présence de trois scènes évoquant directement ou indirectement des épisodes figurés dans le sanctuaire et le déambulatoire de Saint-Nectaire est, à première vue, troublante. Mais elle ne doit sans doute pas conduire à rechercher une homologie trop poussée entre les deux oeuvres. Les pleines-pages initiales du *De laudibus* présentent une longue série de préfigurations de la croix et de la Crucifixion : celles-ci sont présentées dans l'ordre des livres bibliques et, seules deux scènes néotestamentaires (la Multiplication des pains et l'Entrée à Jéricho) complètent l'abondance des épisodes de l'Ancien Testament. Mais on ne peut établir de lien particulier entre les scènes rassemblées sur le folio 4v. Plus généralement, le Livre d'Esdras deviendra, surtout au XIII^e siècle, le lieu de développement d'une iconographie de la dédicace de l'église (nous remercions Didier Méhu pour cette remarque).

93. L'arbre ouvre aussi à un cheminement vers la croix, « *de ligno ad lignum* », dit le *De laudibus sanctae crucis*. Cette connexion est susceptible d'être activée par la vue simultanée, depuis le sanctuaire, de Zachée dans son arbre et de la croix qui occupe une face entière du chapiteau du Jugement dernier.

94. Didier Méhu, « Images, signes et figures de la consécration de l'église dans l'Occident médiéval. Les fonts baptismaux de l'église Saint-Boniface de Freckenhorst (XII^e siècle) », dans D. Méhu (éd.), *Mise en scène et mémoire de la consécration, op. cit.*, p. 285-326 (notamment p. 312, à propos de la figuration de la Descente aux enfers, en rapport avec l'inscription de dédicace).

95. Sur le lien fort entre donation et consécration (marqué notamment par la mention des donateurs dans les sermons de consécration), voir D. Méhu (éd.), *Mises en scène et mémoire, op. cit.* La consécration est par elle-même un don à Dieu, qui « prend possession » de l'église et en fait sa demeure (voir par exemple l'*ordo* XL du Pontifical romano-germanique, 128-131, cité dans *ibidem*, p. 38).

96. Unique parmi les grands chapiteaux placés à la retombée des arcs du déambulatoire. En revanche, les arcs d'encadrement des fenêtres et ceux des absidioles sont tous végétaux, sauf deux.

97. Par ailleurs, ce chapiteau végétal a pour voisin immédiat, à sa droite, le petit chapiteau figurant un masque dont sortent deux grands rameaux végétaux. Le voisinage entre une végétation sublimée par sa fonction d'*ornamentum* du sacré ecclésial et ce que les analyses précédentes autorisent à interpréter, au moins par hypothèse, comme une personnification des forces de la végétation renvoie à un couplage de même nature, mais de signification encore plus explicite, entre le grand chapiteau végétal qui marque l'entrée sud du déambulatoire et ses deux voisins (d'une part son vis-à-vis où figure, entre les porteurs de moutons, un masque émettant une végétation feuillue et à fruits et, de l'autre, le chapiteau au masque personnifiant les forces vitales).

98. Sur la polarité droite/gauche, voir par exemple J. Baschet, *Lieu sacré, lieu d'images, op. cit.*, p. 184-187.

99. D. Iogna-Prat, *La Maison Dieu, op. cit.* (p. 415-416 pour la citation de Bonizon de Sutri).

100. Les données rassemblées par D. Morel indiquent que la croisée du transept était fermée au nord et au sud par un soubassement maçonné et par des barrières liturgiques (*Tailleurs de pierres*, op. cit., III, p. 403, pl. 138-139 et 194). Il ne s'agissait donc nullement d'un espace de circulation, mais d'un espace isolé et occupé par le chœur liturgique. En revanche, il conclut que « la question d'un chancel reste ouverte ». On peut supposer soit que le chœur liturgique se trouvait restreint à la croisée du transept, soit qu'il occupait aussi la travée orientale de la nef. Dans les deux cas, on peut mettre l'amplification du décor sculpté qui caractérise la dernière travée de la nef en rapport avec le dispositif liturgique (dans un cas, du fait de l'extension du chœur liturgique; dans l'autre, du fait de la présence de l'autel de la croix).

INDEX

Keywords : romanesque art, capitals, Auvergne, Middle ages, Anthropology, iconography, Saint-Nectaire

Mots-clés : art roman, chapiteaux, auvergne, Moyen Age, Anthropologie, Iconographie, Saint-Nectaire

AUTEURS

JÉRÔME BASCHET

EHESS