

# DIGITHÈQUE

## Université libre de Bruxelles

---

GILBERT Pierre : «Transitions hispaniques entre l'architecture paléochrétienne et l'architecture romane. I. Avant l'invasion musulmane » », in *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts)*, 5<sup>e</sup> série, t.63, n<sup>o</sup>s 6-9, 1981, pp. 119-130.

---

**Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.**

Elle a été numérisée par les Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, avec l'accord des ayant droits de Pierre Gilbert.

Les règles d'utilisation des copies numériques des oeuvres sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site <http://digitheque.ulb.ac.be/>

## COMMUNICATION

### **Transitions hispaniques entre l'architecture paléochrétienne et l'architecture romane (\*)**

par **PIERRE GILBERT**  
Membre de la Classe

#### I. Avant l'invasion musulmane

Il est difficile, en Occident, de se représenter de façon cohérente la transition entre la fin de l'architecture antique et les premiers styles romans. Sans doute Rome et Ravenne conservent, des V<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, d'admirables témoins ; mais leur tradition s'y imposa trop aux siècles suivants pour que nous saisissons bien ce qui se fit en Europe loin de ces milieux impériaux.

En Espagne pourtant subsistent, peu altérés, nombre de monuments de ces époques de passage. C'est que les invasions musulmanes, foudroyantes dès 711, furent le plus souvent détournées des provinces montagneuses du Nord-Ouest, qui ne mènent qu'à l'océan ; et les royaumes chrétiens, quand ils reprirent l'avantage, délaissèrent au profit des riches plaines du sud ces territoires de refuge, où les monuments furent moins qu'ailleurs adaptés à de successifs « goûts du jour ». Ces ouvrages d'un exceptionnel intérêt historique, dont l'Espagne fait grand cas, sont l'objet d'études de plus en plus poussées. En langue française, les deux volumes que, dans la collection du Zodiaque, Jacques Fontaine a consacrés au « Préroman hispanique » (1973) et à « l'art mozarabe » (1977) sont des

---

(\*) Communication faite le 28 juin 1979.

modèles de recherche documentée et de compréhensive appréciation artistique. Je les ai beaucoup relus avant mes voyages, et pour préparer cette communication.

À considérer sans nuances la chronologie des édifices, ils se partagent en trois groupes: *visigothique* au VII<sup>e</sup> siècle, avant les victoires de l'Islam, *asturien* au IX<sup>e</sup> siècle et *mozarabe* au X<sup>e</sup>, après l'islamisation du sud et du centre de la péninsule.

### *Le groupe visigothique*

#### Baños

La plus ancienne église visigothique datée d'une façon certaine, par une inscription de 661, due au roi Réceswinthe, est celle de San Juan Bautista de Baños, à une dizaine de kilomètres au sud de Palencia. Elle se voit à proximité de cette bourgade de Baños (les Bains) de Cerrato, dans une demi-banlieue, qui laisse des prés et des arbres autour de la gauche et sympathique bâtisse (fig. 1) ; tout auprès jaillit l'abondante fontaine qui a valu son nom à la localité, et motivé peut-être le patronage de saint Jean Baptiste. L'architecture de cette église dépourvue de tour, et de peu d'élévation en soi, est essentiellement influencée par le passé ; la perspective intérieure entend prolonger celle de modèles paléochrétiens (fig. 2).

À Ravenne déjà, la différence était grande entre l'élégance fuselée des colonnes de saint Jean l'Évangéliste, de la première moitié du V<sup>e</sup> siècle, et les colonnes du VI<sup>e</sup>, charmantes de couleur, mais d'un profil tout différent et de moins exquise qualité, de Sant'Apollinare in Classe. Dans l'une et l'autre de ces basiliques, les proportions de l'ensemble restent d'ailleurs d'une apaisante harmonie.

À Baños, où le principe est le même d'une nef centrale sous charpente, avec une fenêtre au-dessus des chacune des arcades portées par des colonnes, la sérénité est compromise. Ces colonnes, toutes de remploi, sont trop courtes (fig. 3) ; certaines d'entre elles sont en désaccord avec leur chapiteau, ou ont perdu leur aplomb. Mais ces irrégularités sont atténuées par les tons doux et clairs des fûts de marbre comme du calcaire

ambré des chapiteaux, par la sculpture de ceux-ci, dérivés du corinthien dans un ferme sens architectural (fig. 4), et par la ciselure des bandeaux décoratifs qui égaient la région du chœur.

Ce fin décor se retrouve à l'extérieur, autour de l'arc du portail d'entrée, dont il fait un peu oublier que les jambages sont brefs par rapport à l'arcade qu'ils portent (fig. 5). Faut-il croire que l'architecte, embarrassé de ne plus trouver à remployer, pour la colonnade intérieure, des fûts de marbre assez longs, s'est résigné à rendre trapu tout l'édifice ? ou en avait-il le goût délibéré ? ou encore, la crainte de ne pouvoir, malgré la solidité des murs de granit, assurer la durée d'une construction plus haute, lui a-t-elle commandé ce choix ? Il émane, en tout cas, de ce monument rude, éclairé de délicatesses inattendues, et du bâtiment à deux arcades plus simple qui couvre la source voisine (fig. 6), une atmosphère de conviction probe et de beau vouloir qui les rend attachants.

Tous les cintres de l'église et du bâtiment de la fontaine sont outrepassés, avec une retenue qui indiquerait, de la part du maître d'œuvre, un scrupule à insister sur une singularité qui le séparait de la plupart des modèles romains. Mais ce trait semble avoir été, tout particulièrement dans cette région, si caractéristique de l'architecture romaine espagnole, que le constructeur aurait paru, en y manquant, manquer de patriotisme. Des stèles d'époque romaine, aux musées de León et de Burgos (<sup>1</sup>), représentent en effet des portiques d'arcades résolument outrepassées. Si l'on a cru longtemps que, pour les époques suivantes, l'arc en fer à cheval était un indice d'influence musulmane, c'est sans doute que le jeu des courants artistiques, à travers le détroit de Gibraltar, s'était fait dans les deux sens, et que des actions en retour ont eu lieu à mainte reprise.

Baños se présente comme l'œuvre d'un « bon Barbare » attentif à se montrer romanisé. Il avait pourtant tenu à faire acte d'originalité dans le plan, qui affectait, d'Ouest en Est, un tracé de trident aux dents très espacées : à l'origine, l'église

---

(<sup>1</sup>) J. FONTAINE, *op. laud.*, T. 1, pp. 128, 129, fig. 46, 47.

s'élargissait, au-devant du chœur rectangulaire, en un faux transept aux extrémités duquel deux chapelles, parallèles au chœur sans lui être contiguës, étaient voûtées en berceau comme lui (fig. 7). Dans la suite, ces chapelles excentriques ont été démolies, non sans laisser quelques traces, et, entre leur emplacement et le chœur intact, ont été appuyées sur celui-ci deux chapelles gothiques, par bonheur très sobres, dans le prolongement des bas-côtés. La construction avait fini par s'aligner sur la nef centrale. Mais nous ne pourrions oublier le souci du premier maître d'œuvre, si attaché à ne pas démeriter de ses prédécesseurs paléochrétiens, d'ajouter à leur héritage un apport différent.

### *Santa Comba de Bande*

Beaucoup plus à l'Ouest, près de la frontière Nord du Portugal, dans un village tout en pentes, la petite église de Santa Comba de Bande témoigne aussi, mais presque secrètement, de la préoccupation de son architecte d'interpréter à sa façon un modèle respecté. C'est la même maçonnerie irrégulière, en blocs de granit, qu'à San Juan de Baños, et la date est à peine plus récente, mais le type est tout différent. Comme le mausolée, influencé par l'Orient, de Galla Placidia à Ravenne, Santa Comba se dispose en croix grecque autour d'une tour basse (fig. 8) ; seulement, dans l'axe principal, un porche devant l'entrée ouest, et, à l'Est, un chœur rectangulaire plus réduit, allongent l'édifice. Le porche, dont la maçonnerie est identique à celle du corps central, bien que sans liaison avec lui, doit avoir été ajouté, sans grand délai, au plan d'origine ; il en est de même des appentis<sup>(2)</sup> (seul subsiste celui du Nord-Est) qui englobèrent toute la construction dans un rectangle dont ne se détachait que le chœur plus bas. De celui-ci à l'avant-chœur, puis à la tour, la grave et calme gradation des volumes préserve sans doute le mieux l'effet initial de l'extérieur de l'église.

---

(<sup>2</sup>) Les annexes qui encadrent l'avant-chœur semblent avoir été construites les premières, et peut-être avoir été prévues dès l'origine.

L'intérieur, révélé dans son ensemble dès le seuil, parce qu'il faut descendre quelques marches pour se trouver dans la nef unique, impressionne : les quatre grands arcs de granit outrepassés de la croisée du transept s'ouvrent largement sur les voûtes en plein cintre, faites de claires briques romaines, des quatre bras de la croix. Les mêmes briques longues composent au centre, dans la tour, une voûte d'arêtes ; leur agencement dessine un X un peu irrégulier, qui fait penser à quatre grandes feuilles de fougère, ou plutôt, puisqu'on les voit d'en dessous, à quatre grandes palmes divergentes (fig. 9). Des angles vers la faîte, ce schéma souligne la montée de la structure ; du faîte vers les angles, il suggère la retombée naturelle des palmes. Ces deux mouvements, contradictoires et complémentaires, donnent à cet espace un sens actif.

Ainsi construit, et décoré grâce au mode de voûtement lui-même, ce sommet retiendrait trop le regard, si le maître d'œuvre n'avait su faire du chœur un autre pôle d'attraction (fig. 10) ; l'arc d'entrée, un solide cintre outrepassé de granit, y repose sur des colonnes de marbre aux chapiteaux d'un corinthien peu précis, analogues à ceux de Baños. Prises en elles-mêmes, ces colonnes sont trapues, mais elles jouent si bien leur rôle à la base d'une composition puissante et inspirée, que ce défaut, à cette place n'en est plus un. Enfin une étroite frise de marbre blanc un peu bis, ciselée d'un onduleux rinceau simplifié, se poursuit jusqu'à la fenêtre du fond et en contourne le cintre, ménageant à ce milieu de pure architecture, comme les palmes esquissées au-dessus de la croisée du transept, un rappel d'une fraîcheur de sève (fig. 11).

Les fenêtres, elles aussi, entrent dans ce jeu allusif ; celle du chœur est en plein cintre, en granit ; elle a été fermée aux deux tiers, après coup, par un grand bloc inséré dans le bas de l'ouverture ; était-ce pour prévenir des intrusions profanatrices, ou pour localiser le plus haut possible dans le chœur la venue de la lumière ? Toutes les autres fenêtres, au-dessus de l'entrée du chœur, et aux murs de la tour sous la voûte centrale, ont le seuil incliné, et leur plein cintre, dont les minces briques romaines décrivent un rayonnement, semble tracer un chemin à l'expansion de la clarté (fig. 12). De nouveau, la structure

même de ces cintres s'est constituée en décor ; perpétuée en toute saison par ce dessin, la propagation de la lumière y évoque celle de l'esprit. Ces sources de jour se raccordent aux grands accents heureux de la haute voûte et du chœur, en un réseau qui les unit. Par ces relais, par la répartition des arcs outrepassés et des simples pleins cintres, par l'ampleur libre de l'espace médian, l'architecte de Santa Comba de Bande a renouvelé son modèle de façon vivante et discrète. Sa petite église a de la grandeur ; son art a su rendre chaleureux le granit.

En outre, cette construction, où ne sont appliquées que des formules de voûtement bien connues des Romains, mérite tout particulièrement d'être appelée préromane. En France, sur la rive droite de l'Aude, au-dessus d'Alet et des ruines de sa cathédrale du XII<sup>e</sup> siècle, un village de montagne, San Salvador, a pour église une version romane, agrandie et plus simple, de Santa Comba : voûte d'arêtes sous la surélévation centrale, et, autour de celle-ci, bras égaux, voûtés en berceau, de la nef unique, du transept et du chœur. L'effet d'attraction à l'unité est saisissant. Ces deux monuments sont en sympathie. Sont-ils apparentés ? Je le crois, parce que l'homme invente peu quand il existe des exemples qu'il puisse prendre pour guides. Mais entre ces témoins d'une belle et sincère conception architecturale, que de jalons nous manquent !

### *Santa Maria de Melque*

L'engagement des architectes du VII<sup>e</sup> siècle en Espagne à empreindre chaque œuvre d'une personnalité propre était presque voilé à Santa Comba ; il se signale d'emblée à l'église plus imposante de Santa Maria de Melque. Ce monument, de granit encore, survit seul, à côté d'une bergerie, à un monastère dominant les ondulations d'une vaste campagne, au Sud-Ouest de Tolède. Il reflète sans doute la confiance en soi d'un architecte de la capitale des rois visigoths. Comme à Santa Comba, le principe est celui d'une croix grecque autour d'une tour centrale ; le bras oriental de la croix, servant d'avant-chœur, est

prolongé par un chœur rectangulaire plus bas ; et, de part et d'autre de l'avant-chœur, deux annexes datent d'un peu après la première construction. Ces similitudes avec Santa Comba sont rendues moins évidentes par une élévation d'un tout autre caractère.

Des frontons à l'antique, soulignés par une moulure de base, couronnent les façades des quatre bras de l'édifice. Sous chaque extrémité de ces frontons, l'angle vertical de la maçonnerie s'arrondit, et, par une rainure descendant presque jusqu'au sol, se sépare de la façade et du mur en retour d'angle, en une vague colonne, sans autre chapiteau que la moulure de base du fronton. C'est un peu comme si une colonnade de temple antique, menaçant ruine, avait été murée, ne gardant de reconnaissable qu'un approximatif contour des colonnes d'angle. Après les invasions des barbares, des façades ainsi traitées ont pu subsister quelque temps. Notre architecte a pu tirer de pareilles déchéances une solution insolite (fig. 13, 14).

À l'intérieur, d'autres fausses colonnes, simples ondulations de la maçonnerie (fig. 15), sont couplées aux angles de la croisée du transept. Elles supportent, sur quatre grands arcs outrepassés, surmontés de très petites fenêtres rondes, les murs de la tour, que coiffe une coupole bien appareillée. Celle-ci est suspendue, par le raccord de pendentifs réduits, sur de petits piliers encastrés angle en avant, et finissant en pointe entre les retombées des grands arcs, dans les quatre coins de la tour. On a l'impression que le constructeur, combinant le système de la coupole et celui de la voûte d'arêtes, a dissimulé sous des solutions tranchées, qu'il estimait valables parce que hardies, une hésitation qui l'impatientait. Au reste, cette difficulté tenait à un embarras du goût plutôt qu'à une incompétence technique, puisque la coupole ainsi juchée tient toujours (fig. 16).

À cette croisée du transept, les fausses colonnes portent, en guise de chapiteau, le repli d'une moulure qui, tout autour de la perspective intérieure, borde, au sommet des murs, le départ de la voûte en berceau. Cette moulure plate est, comme à l'extérieur, creusée de rainures longitudinales qui entraînent le regard vers le sanctuaire, par delà les volumes du centre

(fig. 17, 15). Là où la moulure n'a pas été rainée, nous ressentons mieux l'utilité de ce rudimentaire complément de décor. L'inachèvement provient-il d'une aggravation de la répugnance à l'ornement, de la part du maître d'œuvre, ou d'une interruption des travaux, imputable à l'invasion musulmane, ou à tant d'autres causes possibles ? Quelle que fût cette cause, l'inachèvement du décor est probablement responsable du peu d'identification chrétienne du monument, qui expliquerait sa conservation aux abords de Tolède, dans une région soumise longtemps à l'Islam.

Au terme de la perspective intérieure, le chœur a reçu la forme d'une abside arrondie, voûtée en demi-coupe, bien que l'extérieur soit resté rectangulaire comme à Baños et à Santa Comba. Cette reprise de l'abside romaine se justifie pleinement dans cette construction où les thèmes prédominants se fondent sur la courbe, et où les quatre paires de fausses colonnes de la croisée du transept bloqueraient trop le regard, si l'abside ne l'attirait par l'enveloppement de son plan arrondi et de sa conque. Le maître d'œuvre, après avoir fait preuve d'originalité, a eu le sens de reconnaître que cette abside classique viendrait tempérer ses innovations et les achever en prestige.

À l'extérieur, la relation est similaire entre le mur encadré de fausses colonnes et le fronton hérité de la Grèce. Mais le manieur de masses qui a distribué, à Melque, celles de l'intérieur avec une impérieuse désinvolture, a compris qu'il lui fallait, en regard d'un grand paysage, être plus retenu (fig. 18).

Un horizon de champs a plus d'exigence que des moines pliés à l'humilité ou que le public d'une capitale, prompt à s'engouer de tout ce qui « fait nouveau ». Si, de près, le contraste étonne entre les murs singuliers et leurs frontons sages, ceux-ci, d'un peu loin, n'en règnent que mieux sur l'étendue <sup>(3)</sup>.

---

<sup>(3)</sup> La date de Santa Maria de Melque est controversée. Certains auteurs la rajeunissent. Il me semble que la ressemblance du plan avec ceux de Santa Comba et de la partie orientale de San Pedro de la Nave invite à la maintenir au VII<sup>e</sup> s., comme l'évocation d'une façade de temple antique murée, qui se comprendrait moins plus tard.

*San Pedro de la Nave*

L'église de San Pedro de la Nave, construite vers la fin du VII<sup>e</sup> siècle, a subi de peu ordinaires épreuves avant de parvenir jusqu'à nous. Très anciennement, la tour s'est écroulée, et d'importantes réfections ont été nécessaires dans les parties hautes. Au début de notre siècle, le monument, pour ne pas être submergé dans une retenue d'eau que l'on créait sur le cours de l'Esla, fut démonté pierre par pierre, et scrupuleusement réédifié plus haut sur la montagne à l'Ouest de Zamora, au village de Campillo. L'église a gardé de ce dernier avatar une netteté inattendue, mais qui ne compromet pas son authenticité (fig. 19).

L'architecte du VII<sup>e</sup> siècle a voulu, pour l'extérieur du monument, faire œuvre classique. Non qu'il ait du tout recouru à des formes du répertoire romain. Les rampants en pente douce de ses pignons se seraient prêtés à devenir, comme à Melque, des frontons, si une moulure horizontale de base était venue les définir comme tels. Le constructeur ne l'a pas voulu. C'est la simplicité des lignes et leur accord qui sont classiques. Autour de la modeste tour carrée, les toits de la grande nef, du transept, de l'avant-chœur et du chœur, sont tous d'une hauteur égale, que souligne le niveau parallèle des bas-côtés de la nef et des annexes encadrant l'avant-chœur (fig. 20). Le fin calcaire aux tons chauds dont l'église est construite a permis une relative régularité d'assises, qui contribue à la tenue des formes. Les façades du transept, identiques entre elles, sont admirables de distinction tranquille. Les portails Nord et Sud y inscrivent parfaitement leur plein cintre porté par des corbeaux à peine saillants, et à peine décorés, sur de hauts jambages nus (fig. 20, 21).

À l'Ouest et à l'Est, notre contentement n'est pas aussi complet. À l'Ouest, la façade est agréablement équilibrée, mais le portail (remplaçant peut-être un portail altéré ou détruit) ne date que du récent transfert de l'édifice, commémoré sur le linteau barrant le bas du cintre ; comme aucune baie de l'église ne présentait cette disposition du linteau sans tympan, et que le

cintre-est encadré de briques neuves, il tranche sur le style plus réservé de l'ensemble (fig. 19).

À l'Est, le grand appareil du chœur rectangulaire est en soi très beau, dans sa patine d'ambre rouge, mais on s'étonne de voir la fenêtre du chœur s'ouvrir si bas (fig. 22) dans ce mur solaire. En fait, l'égalité classicisante des hautes toitures n'a été obtenue qu'au prix de l'insertion, entre la voûte du chœur et le niveau du toit, d'un local de raccord, que l'architecte n'a pas osé avouer par une fenêtre donnant sur l'extérieur ; l'unique ouverture d'accès et d'aération de cette pièce donne sur l'intérieur de l'édifice au-dessus de l'entrée du chœur. À cette place, à Santa Comba, une fenêtre ouverte sur le ciel contribuait à l'éclairage intérieur et servait de relais lumineux dans l'élévation, entre la fenêtre du chœur et celle de la tour. La remplacer par une « bouche d'ombre », en un point si attractif de la perspective, n'est pas heureux (fig. 23). Il semble bien que le hasard nous ait conservé ici le coup d'essai dont allait procéder, par delà les malheurs du VIII<sup>e</sup> s. en Espagne, la solution améliorée du IX<sup>e</sup>, à Santullano et dans tout l'art asturien, à Oviedo et aux environs.

Il y a d'ailleurs un autre contraste, entre la maîtrise de l'art évolué qui ennoblit la silhouette de San Pedro de la Nave et une naïveté architecturale moins immédiatement frappante : les fenêtres, toutes de médiocres dimensions, du chœur, des annexes encadrant l'avant-chœur et du transept, sont moins construites que découpées dans les grandes pierres (fig. 24).

L'intérieur est composé de deux parties bien distinctes. La nef, couverte en charpente, n'est plus séparée des bas-côtés par des colonnes, mais par des piliers carrés. Sans doute les colonnes antiques à remployer devenaient rares ; et les piliers carrés eux-mêmes pouvaient s'autoriser de grands exemples romains, tels ceux de l'aqueduc de Ségovie (fig. 25). Mais cette nef étonne par sa rudesse. Il est vrai que plusieurs des arcades de belle maçonnerie, rompues par l'écroulement de la tour ont été tant bien que mal réparées en briques ; et les hauts murs qu'elles portent ne sont plus faits du beau calcaire d'origine ; ils ont été reconstruits en plaquettes de schiste sommairement taillées. Ces altérations ne suffisent cependant pas à expliquer

un caractère fruste peu en rapport avec la qualité très étudiée des lignes de l'extérieur, et qui surprend dans un intérieur, d'autant plus que le reste de l'enfilade, jusqu'au chœur, abonde en décoration riante (fig. 26, 28, 29). Comme pour accentuer la brisure, les nefs latérales ne communiquent avec la croisée du transept que par des fenêtres ; et ce sont des fenêtres géminées dont les ouvertures sont séparées par un pilier assorti à ceux de la nef (fig. 27).

Arrivé sous la tour, on a la surprise de voir les bras du transept beaucoup plus courts qu'au dehors ; ils donnent, par des portes secondaires, sur des porches occupant bonne partie du volume du transept. Une fois de plus, c'est la composition du dehors qui a commandé ces agencements. À l'intérieur, les voûtes en berceau des bras du transept ouvrent directement sur la croisée. Mais le grand axe Ouest-Est est plus fragmenté. Des colonnes posées contre les murs latéraux, à la sortie de la nef et à l'entrée de l'avant-chœur, soutiennent des arcs en fer à cheval un peu surbaissés. En réalité ces colonnes, déchargées de presque tout rôle actif, sont surtout des éléments de décor. Taillées dans le calcaire de l'ensemble ancien de l'édifice, que le poli a rendu rosé, elles sont très minces ; mais cette recherche d'élégance ne leur a valu qu'un galbe hésitant. Leur base et leur chapiteau, en forme de trapèze et de trapèze renversé, sont ornés de reliefs tout de mouvement et d'irréalité. Joliesse peu architecturale qui est comme un démenti au caractère de la nef (fig. 28).

Sur les murs latéraux de l'avant-chœur s'étagent des bandeaux ciselés, dont les motifs se juxtaposent sans assez de liaison pour appeler le regard vers le chœur, comme l'eût fait un ondoyant rinceau. L'œil s'amuse à détailler ces sujets plutôt qu'à se prendre à leur succession. Pourtant l'un des motifs préférés est le symbole solaire de la roue de feu, dont les rayons tournants auraient pu composer un mouvement plus continu. Mais cette roue de feu apparaît déjà, sculptée sur des stèles païennes, préromaines, qui avaient été remployées comme remplissage à l'intérieur de la maçonnerie, où le démontage du monument les a fait découvrir ; et l'architecte du VII<sup>e</sup> siècle aura trouvé décent d'associer à ces rouelles flam-

boyantes d'autres motifs, surtout la croix, croix dite de Malte mais plutôt croix copte, qu'avaient adoptée les rois visigoths d'Espagne (fig. 28, 29).

Enfin notre regard se plaît à s'arrêter sur les fenêtres à trois ouvertures des deux côtés de l'avant-chœur (fig. 29) ; il bute sur les portes qui leur font suite, dont le cintre est trop large pour les jambages, lesquels semblent toujours attendre ou regretter leur tympan. Tout cela séduit ou distrait sans réel accord avec la structure ; d'ailleurs la structure elle-même ne contribue guère à orienter, par son dessin, le regard vers le chœur, la voûte surbaissée de l'avant-chœur pesant sur l'attention (fig. 23).

L'église révèle ainsi des disparates entre le dehors et la perspective intérieure comme entre les sections Ouest et Est de celle-ci, que pourrait expliquer l'intervention de plusieurs artistes, sous la direction inégalement suivie du plus doué d'entre eux. Quel que fût le visible effort d'unification d'après l'extérieur, des tendances trop diverses ont réussi à se dérober à l'idée d'ensemble. Somme toute, ces divergences expriment celles du pays, présageant sa défaite devant l'Islam. Mais l'art a le privilège de transcender les heurts de l'histoire. Les incompatibilités de cette architecture sont aussi des signes d'effervescence créatrice, dont nous retrouverons, après les drames du VIII<sup>e</sup> siècle, les tendances clarifiées, harmonisées, au IX<sup>e</sup>, dans l'art asturien. À Oviedo, toute l'église asturienne de Santullano répondra au dessein de gravité de la nef de l'église visigothique San Pedro de la Nave ; et les caprices décoratifs de l'avant-chœur de celle-ci s'intégreront à la saine architecture asturienne du palais du Mont Naranco, pour l'achever en féerie.

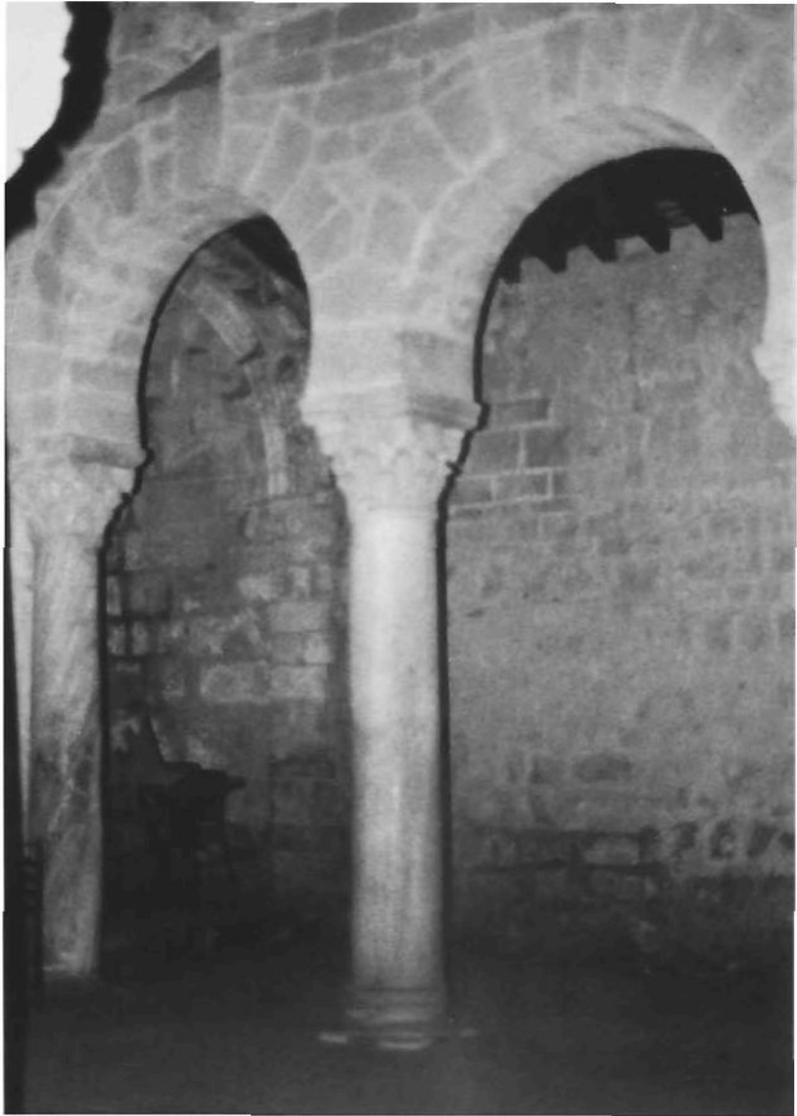
# Planches



1. San Juan de Baños. Le clocher-arcade est, comme l'indique la couleur plus claire du granit, dû à un remaniement (*Photo D. Gilbert*).



2. San Cebrian de Mazote. La nef centrale vers l'Ouest. À défaut de basiliques paléochrétiennes encore debout en Espagne, cette église du début du X<sup>e</sup> siècle peut en donner une idée, tant son architecture est archaïsante. Même les arcs outrepassés ont chance de reproduire une particularité d'époque romaine de ces régions de la Vieille Castille, dont témoignent les arcades en fer à cheval figurées sur des stèles d'époque impériale à León et à Burgos. (Photo D. Gilbert).



3. San Juan de Baños ; colonnes de la nef, courtes par rapport à l'exemple précédent. (Photo D. Gilbert).



4. San Juan de Baños ; chapiteau de la nef. Le corinthien s'est roidi dans cette corbeille large assortie à la colonne trapue. (Photo D. Gilbert).



5. San Juan de Baños ; le portail du porche à l'Ouest. De délicates ciselures décoratives cernent le cintre et garnissent les corbeaux qui le portent sur des jambages brefs. (Photo D. Gilbert)



6. San Juan de Baños. Les deux arcades du bâtiment de la fontaine, au Sud de l'église, et du même style que celle-ci, mais encore plus simple. (Photo D. Gilbert).



7. San Juan de Baños. Extérieur de la chapelle gothique Sud flanquant le chœur. On y voit un reste de la voûte en plein cintre de la chapelle d'origine, qu'un large intervalle séparait du chœur. (Photo D. Gilbert).



8. Santa Comba de Bande. La tour, avec le haut de la nef et du bras sud du transept, indique bien la simplicité du plan essentiellement en croix grecque. (Photo D. Gilbert).



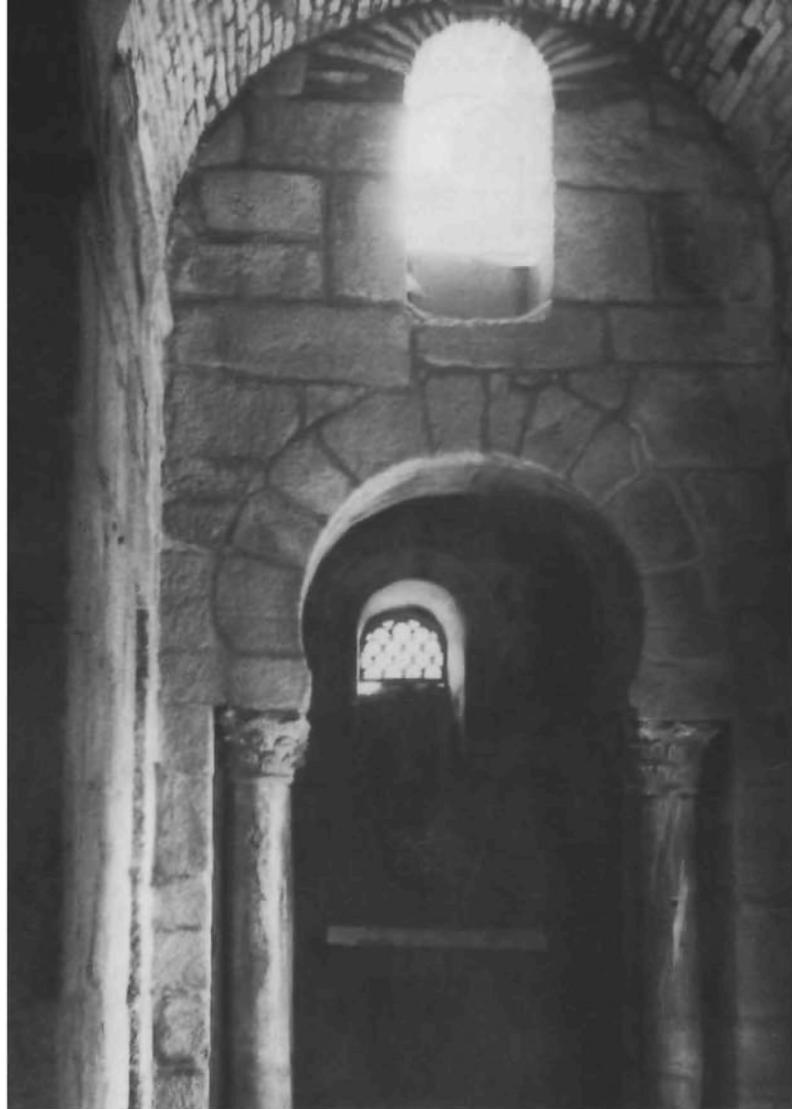
9. Santa Comba de Bande. La voûte d'arêtes, dans la tour, au-dessus de la croisée du transept, suggère, par l'agencement de ses briques longues, l'épanouissement de quatre grandes palmes. (Photo Michel Gilbert).



10. Santa Comba de Bande. L'entrée du chœur, avec ses fortes colonnes de marbre servant de base à la composition de l'espace intérieur. (Photo D. Gilbert).



11. Santa Comba de Bande. Rinceau de marbre entourant le chœur d'une ondulation continue qui appelle le regard au sommet de la fenêtre du fond. (Photo D. Gilbert).



12. Santa Comba de Bande. Fenêtre au-dessus de l'entrée du chœur, perpétuant, par le dessin rayonnant de ses briques, l'expansion de la lumière. (Photo Michel Gilbert).



13. Santa Maria de Melque. Fronton et fausses colonnes d'angle. La restauration fidèle indique la singularité du mur ainsi encadré et la conformité du dessin du fronton à des modèles antiques. (Photo D. Gilbert).



14. Santa Maria de Melque. Fausse colonne d'angle. Les fragments de la corniche authentique certifient le bien fondé de la restauration. (Photo D. Gilbert).



15. Santa Maria de Melque. Intérieur, la croisée du transept. À droite, l'avant-chœur et le chœur à abside arrondie ; à gauche, le bras Nord du transept, avec l'entrée de l'annexe Nord de l'avant-chœur. (Photo D. Gilbert).



17. Santa Maria de Melque. La nef, avec la moulure rainée qui mène le regard, au-delà des ressauts massifs de la croisée du transept, vers le chœur. (Photo D. Gilbert).



18. Santa Maria de Melque, vue du Nord. À droite, la nef unique, derrière une construction un peu plus récente. Au milieu, sous la tour au sommet ruiné, le transept. À gauche, l'avant-choeur avec son annexe Nord, et le chœur extérieurement rectangulaire. À cette distance, les fausses colonnes d'angle forment cadre et composent avec le fronton un ensemble aussi heureux qu'original. (Photo D. Gilbert).



19. L'église San Pedro de la Nave, vue du Nord-Ouest.  
(Photo D. Gilbert).



20. San Pedro de la Nave. Côté Nord. Une volonté de style a égalisé les niveaux des toitures et harmonisé les façades du transept. (Photo D. Gilbert).



21. San Pedro de la Nave. Décor du corbeau de gauche du portail Nord du transept. (Photo D. Gilbert).



22. San Pedro de la Nave. Le chœur, où l'appareil des murs est particulièrement régulier. Les fenêtres, placées très bas par rapport à l'ensemble, indiquent au-dessus du chœur l'existence d'un local sans fenêtre extérieure. (Photo D. Gilbert).



23. San Pedro de la Nave. Intérieur. L'avant-chœur, au fond duquel se voit la seule baie d'accès et d'aération du local situé au-dessus du chœur. (Photo D. Gilbert).



24. San Pedro de la Nave. Fenêtre du transept, découpée dans la maçonnerie. (Photo D. Gilbert).



25. L'aqueduc romain de Ségovie, dont les piliers ont, comme d'autres piliers romains aujourd'hui détruits ou plus éloignés, proposé des modèles aux architectes du VII<sup>e</sup> siècle, tels ceux de San Pedro de la Nave. (Photo Michel Gilbert).



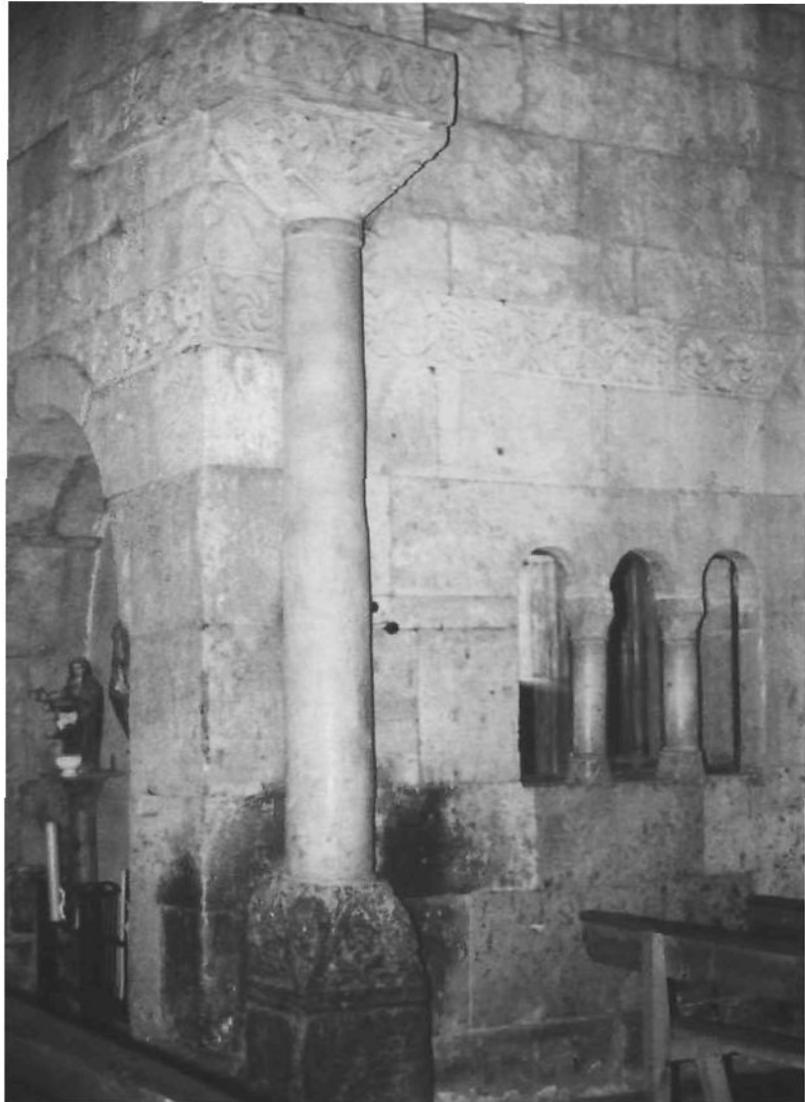
26. San Pedro de la Nave. Intérieur. Angle Nord du transept et de la nef, montrant l'un des piliers rudes et une arcade de pierre anciennement réparée en briques. (Photo D. Gilbert).



27. San Pedro de la Nave. Fenêtre géminée entre le bas-côté Nord et le transept. (Photo D. Gilbert).



28. San Pedro de la Nave. L'entrée du chœur avec le décor des chapiteaux et de la frise qui les surmonte.  
(Photo D. Gilbert).



29. San Pedro de la Nave. Entrée de l'avant-chœur avec la fenêtre à trois baies donnant sur son annexe Nord. (Photo D. Gilbert).

## **Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert, réalisées par les Archives & Bibliothèques de l'ULB**

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert, ci-après dénommées « copies numériques », mises à disposition par les Archives & Bibliothèques de l'Université libre de Bruxelles, ci-après A&B, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique d'œuvres de Pierre Gilbert mise en ligne par les A&B. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

### **Protection**

#### ***1. Droits d'auteur***

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire.

La mise à disposition par les A&B de la copie numérique d'œuvres de Pierre Gilbert a fait l'objet d'un accord avec les ayants droit de Pierre Gilbert, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Les ayants droit de Pierre Gilbert auront pris le soin de conclure un accord avec les tiers, et spécialement des éditeurs, ayant encore à ce jour des droits sur les œuvres de Pierre Gilbert, afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

#### ***2. Responsabilité***

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister - telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc. -.

Les A&B déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, les A&B ne pourront être mises en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination 'Archives & Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par elles.

#### ***3. Localisation***

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <[http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom\\_du\\_fichier.pdf](http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf)> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les A&B encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

### **Utilisation**

#### ***4. Gratuité***

Les A&B mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires de Pierre Gilbert : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

### **5. Buts poursuivis**

Les copies numériques peuvent être utilisées à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation aux A&B, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s).

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : [bibdir@ulb.ac.be](mailto:bibdir@ulb.ac.be).

### **6. Citation**

Pour toutes les utilisations autorisées, l'usager s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université Libre de Bruxelles - Archives & Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition, cote).

### **7. Exemplaire de publication**

Par ailleurs, quiconque publie un travail - dans les limites des utilisations autorisées - basé sur une partie substantielle d'une ou plusieurs copie(s) numérique(s), s'engage à remettre ou à envoyer gratuitement aux A&B un exemplaire (ou, à défaut, un extrait) justificatif de cette publication.

Demande à adresser au Directeur de la Bibliothèque électronique et Collections Spéciales, Archives & Bibliothèques CP 180, Université Libre de Bruxelles, Avenue Franklin Roosevelt 50, B-1050 Bruxelles. Courriel : [bibdir@ulb.ac.be](mailto:bibdir@ulb.ac.be).

### **8. Liens profonds**

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des A&B ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des Archives & Bibliothèques de l'ULB'.

## **Reproduction**

### **9. Sous format électronique**

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis ; à l'exception du dépôt dans une autre base de données, qui est interdit.

### **10. Sur support papier**

Pour toutes les [utilisations autorisées](#) mentionnées dans le présent texte les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

### **11. Références**

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références aux A&B dans les copies numériques est interdite.