

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

GILBERT Pierre : «Transitions hispaniques entre l'architecture paléochrétienne et l'architecture romane. II. Après l'invasion musulmane » », in *Bulletin de l'Académie Royale de Belgique (Classe des Beaux-Arts)*, 5^e série, t.65, n°s 10, 1983, pp. 186-215.

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/>

L'architecture asturienne

Le progrès de l'art s'affirme, de la fin du VIII^e siècle à 842, durant le long règne d'Alphonse II le chaste, qui avait fixé sa capitale non loin de la mer, au Nord des Asturies, à Oviedo. La ville porte encore l'empreinte de son fondateur, allié enthousiaste de Charlemagne. Ses architectes, peut-être sous la direction de l'un d'eux nommé Tioda, avaient réalisé un ensemble monumental digne de l'alliance carolingienne. La Sainte-Chapelle du palais, (la Camara Santa), garde, parmi les dépendances de la cathédrale rénovée en gothique, des traits de la construction initiale, mais, remaniée au XII^e siècle, elle est devenue, et est restée malgré dégâts et réfections, un des chefs-d'œuvre de l'art roman européen ; ses sculptures, d'une intense vie intérieure sous des formes discrètes, ne laissent plus beaucoup de place à notre intérêt pour les traces du IX^e siècle. Il suffira de mentionner que les survivances du VII^e siècle visigothique, par exemple celles de la crypte de la cathédrale de Palencia dans la crypte de cette Camara Santa, sont indubitables.

Quant à l'église San Tirso, près de la cathédrale, il n'en reste guère de visible que la triple fenêtre du chevet, d'un art soigné, voire appuyé.

Santullano

Une autre église d'Alphonse II, à peu près intacte celle-là, San Julian de los prados, communément appelée Santullano, est située dans un faubourg. On accède à ce « Saint-Julien des prés », depuis la ville, par une petite place d'allure provinciale. Au-delà de quelques arbres, un grand espace découvert ferait croire à une ouverture vers la campagne, mais c'est la courbe, en elle-même très belle, d'une autoroute que révèle bientôt le bruit du trafic. L'église, à gauche pour qui vient de la place, est posée au bord du talus dominant la route. La construction de pierre s'isole au milieu de pelouses modestement évocatrices des prés disparus. Le monument, d'une quarantaine de mètres

de long, est d'un caractère simple et grand (fig. 1). Un porche précède la nef. Au-dessus de son portail sans décor, au plein cintre de briques longues, une petite fenêtre circulaire, encadrée de briques semblables, anime le pignon surbaissé ; les versants de celui-ci, les toitures de la nef centrale et des bas-côtés, entrent dans un jeu qui engage calmement le regard à s'élever. La façade arrière a le même contour, mais sans prolongement qui réponde à l'avancée du porche Ouest (fig. 2).

Le toit du transept est plus haut que l'une et l'autre façades ; la continuité de son horizontale, que n'interrompt la montée d'aucune tour, s'impose comme un principe de modération à toute cette architecture déjà mesurée. Cela toucherait à la monotonie si, aux deux extrémités du transept, deux annexes moins hautes, la principale au Nord, la plus basse au Sud, ne suggéraient une liberté de choix adaptée à la pente du terrain. En outre la dominante horizontale est compensée, sur tout le pourtour, par des contreforts qui, affermissant les murs, les rythment en sections verticales.

L'insistance des lignes droites se poursuit dans le tracé rectangulaire de la plupart des fenêtres ; leur linteau monolithe est soulagé du poids de la maçonnerie par un arc de décharge en brique peu marquant.

Aux murs droits du fond du chœur et des chapelles qui l'encadrent, trois fenêtres sont encore de ce type sévère de rectangle nu. Mais, plus haut sous le pignon, une fenêtre centrale rappelle, encore que plus belle et plus simple, celle de San Tirso ; elle se compose de trois baies en plein cintre (la plus haute au milieu), que séparent de fines colonnettes, sur le fond obscur d'un local construit au-dessus du chœur (fig. 2).

Nous voyons aboutir ici l'évolution d'un thème visigothique du VII^e siècle. À Santa Comba de Bande et à Santa Maria de Melque, un avant-chœur encadré d'appentis symétriques précédait un chœur plus petit ; à San Pedro de la Nave, il en eût été de même si un local construit au-dessus du chœur, et n'ayant d'autre ouverture que vers l'intérieur de l'église, n'avait permis à la ligne des toits principaux, à peine interrompue par une tour basse à la croisée du transept, de se prolonger uniforme jusqu'au bout de l'édifice. Au IX^e siècle, à Santullano, il n'y a

plus d'avant-chœur ; il se confond avec le chœur, qui donne directement sur le transept. Le local qui lui est superposé ne s'ouvre plus qu'au dehors, par cette fenêtre à trois cintres, bien placée pour commander la composition de la façade arrière.

L'intérieur de l'église est vaste et aéré. Son ampleur d'aspect dépasse les dimensions réelles. Une large nef centrale de piliers rectangulaires, aux arceaux de briques longues (fig. 3) débouche sur le vide lumineux du transept à travers la triple arcade monumentale d'un portail entre deux fenêtres (fig. 4). De nouveau, s'impose le souvenir de San Pedro de la Nave, où la nef de piliers carrés s'ouvrait par une grande arcade sur le transept, avec lequel les bas-côtés ne communiquaient que par les arcs de deux fenêtres géminées. À Santullano, l'accès des bas-côtés au transept est redevenu libre, tandis que la grande arcade entre deux fenêtres a été transportée au fond de la grande nef, dont l'ampleur n'en est pas encombrée. À la Nave, au VII^e siècle, l'intention semble avoir été d'exclure le public des bas-côtés, présumé moins important, d'un contact aussi direct avec le sacré que le public de la nef centrale ; à Santullano, l'idée est plus religieuse d'un mystère plus également préservé. Peut-être une influence affaiblie de l'iconostase byzantine s'y était-elle exercée pour intensifier la révérence des fidèles devant la célébration du rite.

Il se peut que l'exceptionnel développement du transept ait la même origine. Ce grand espace de clarté magnifie l'approche du chœur et l'isole. Au portique de cinq arcs terminant les trois nefs répondent, par delà l'impressionnant intervalle, les trois arcs d'entrée, celui du milieu plus grand, du chœur et des chapelles latérales sous leurs voûtes en berceau.

Au-dessus de ces trois arcs, le mur Est du transept a gardé des traces lisibles des peintures qui, ailleurs pâlies ou disparues, couvraient tout l'enduit de l'intérieur de l'église. Il est heureux qu'elles se soient conservées en cet endroit, où elles sont particulièrement significatives. Ce sont deux zones superposées de représentations d'architectures, vues entre des rideaux et des colonnes. Le motif nous rappelle des modèles alexandrins par le relais de peintures décoratives de Pompei, d'architectures rupestres de Petra, et des mosaïques entourant

le bas de la coupole au baptistère cathédral de Ravenne. Le thème paraît surtout ornemental au bandeau du dessous de Santullano. Il gagne en sens religieux à la zone supérieure, où deux fenêtres s'ouvrent à l'Est au-dessus des chapelles, tandis qu'au milieu de ce registre, au-dessus du chœur apparaît, dans un cadre semblable à celui des fenêtres, une croix aux bras de laquelle sont suspendus l'alpha et l'oméga. Les fenêtres réelles cèdent le pas, au centre, à cette fenêtre fictive où se proclame le signe chrétien (fig. 5). Comme pour préciser le sens de ce dévoilement du symbole, les autres tableaux de cette zone ne montrent presque tous que des rideaux fermés. Entre fidèles rassemblés dans les nefs et officiants dans le chœur s'interposaient sans doute, dans les arcades du transept, des rideaux réels, qui ne s'écartaient qu'aux moments privilégiés.

Pendant la richesse des architectures peintes suggère que le dessin religieux n'était pas le seul. Le transept, outre son rôle essentiel de vestibule des lieux de culte, a, de par son axe architectural, une orientation seconde, du Nord au Sud. Au Nord en effet, le mur est percé d'une porte au rez-de-chaussée, et d'une fenêtre intérieure donnant sur un étage qui servait probablement de loge au roi ou à son représentant. Au Sud, une très grande fenêtre cintrée permettait au plus clair du jour de se répandre jusqu'à la loge qui, même inoccupée, rappelait la vigilance de l'autorité civile à l'égard de l'autorité religieuse. Charlemagne et Alphonse II avaient lutté de front contre l'hérésie adoptianiste⁽³⁾, et il se peut que les dispositions de Santullano aient procédé, un peu timidement, de celles d'Aix-la-Chapelle, où le trône de l'empereur était placé dans l'axe, vis-à-vis du chœur, à la galerie du premier étage de la rotonde.

L'importance religieuse du chœur, à Santullano, est signifiée par une réduction d'espace, qui attire et concentre le regard. La largeur du transept, à l'avant, était celle même des trois nefs ; elle dépasse, à l'arrière, la largeur de l'ensemble du chœur et des chapelles annexes ; c'est que les murs séparant ces

(3) Pour les adoptianistes, le Christ n'était pas né fils de Dieu, mais avait mérité d'être adopté par lui. C'était réduire la mission de Jésus à peu près à celle que lui accorde la théologie musulmane.

trois locaux du fond, les seuls à être couverts de voûtes, ne se trouvent pas dans le prolongement des limites des trois nefs ; ils sont plus rapprochés. Ainsi se renforce, pour le public, un jeu de perspective qui entraîne la vue jusqu'au fond du chœur, sur l'autel. Le chœur est aussi le seul local à être décoré de vraies colonnes et arcades plaquées contre les murs, alors que ce décor n'est qu'indiqué en peinture dans les chapelles d'encadrement. Ces quelques particularités sauvegardent, sans forcer l'attention, la prééminence architecturale du foyer du rite. La frappante simplicité du plan et des formes, à Santullano, est relevée, comme secrètement, par ces nuances qui confirment l'édifice, d'allure si romaine, dans sa fonction d'église.

Cette rectitude et cette convenance d'adaptation, où se revivifient les traditions visigothiques, furent très appréciées en leur temps. Nombre d'églises de moins d'importance, dans les abbayes et les villages, s'inspirèrent de Santullano durant le IX^e siècle.

Nora

La filiation est manifeste à San Pedro de Nora, bien que le transept y soit absent. Pour tout le reste, l'église de Nora résume le grand exemple de Santullano.

Le monument domine, à l'Ouest d'Oviedo, des gorges sauvages ; son aspect actuel ne répond plus tout à fait à la grandeur du site ; incendié pendant la guerre civile, en 1936, il a été rénové avec trop de conviction. Mais des photographies prises après le désastre prouvent que rien d'essentiel n'a été changé dans les formes et les proportions de l'église même ; et proportions et formes, à l'intérieur, sont très belles.

Les trois nefs sont séparées, comme à Santullano, et comme elles l'étaient déjà au VII^e siècle à San Pedro de la Nave, par des piliers carrés. Mais ceux de Nora, plus minces, ont plus d'élan. Les nefs sont plus longues. Les murs de séparation plus épais entre chœur et chapelles d'encadrement réduisent l'espace du chœur et, resserrant l'attention, l'intensifient.

L'absence de transept a dissuadé l'architecte de pratiquer, entre les trois nefs couvertes en charpente, et les trois locaux

voûtés du fond, le même décrochement qu'à Santullano ; pour maintenir dans les chapelles un rétrécissement expressif, il a transformé le contour du plan de l'église en un trapèze dont la plus large base est en façade. Cette obliquité des murs des côtés n'est pas telle que l'on s'en aperçoive d'emblée. Le rétrécissement des chapelles dans le prolongement des bas-côtés, déjà étroits, importe assez peu. C'est naturellement dans la nef centrale que s'avance le visiteur, charmé par le calme des formes, par la discrétion rustique des moulures qui marquent les bases et les chapiteaux des piliers élancés, et qui se poursuivent sur les parois du chœur (fig. 6) ; ces lignes appellent le regard sur la fenêtre du fond, si bien inscrite dans une arcade nue, au-dessus d'un tabernacle de pierre dont la niche étroite ne s'entoure d'aucun ornement.

Si on me demandait conseil, ce qui n'a aucune chance de se produire, pour la construction d'une église de campagne, je crois bien que je recommanderais de s'inspirer, pour l'intérieur surtout, mais sans obliquité des murs, de San Pedro de Nora. La structure y est si peu particularisée qu'elle répondra n'importe où à des demandes modestes ; le matériau, recouvert d'un enduit, pourra être le plus normal dans l'endroit où construire. C'est bien ce que l'on pensait déjà, en beaucoup de ponts de l'Occident, à l'époque préromane ; les constructeurs carolingiens, Eginhard en tête à Seligenstadt, et d'autres un peu plus tard, en Suisse à Spies, et ailleurs, ont aussi choisi les piliers carrés pour encadrer leurs nefs. Un Bruxellois ne peut qu'évoquer les files de piliers rectangulaires de Berthem près de Louvain, d'Hastières et de Celles près de Dinant, et surtout l'ordonnance de la grande perspective à l'abbatiale de Nivelles près de Bruxelles même. Ces beaux exemples jalonnent le prolongement des lignées d'art carolingiennes jusque dans la première moitié du XI^e siècle ; et l'on pourrait invoquer cette période où s'amorce une remontée de civilisation, et le prestige d'une abbaye impériale, pour expliquer l'élancement des piliers de Nivelles. Mais cette élégance était annoncée par celle de Nora au IX^e siècle, où déjà elle s'alliait à la simplicité de l'espace et des lignes. Ici et là, c'est l'authenticité de l'aspiration qui amenait au dépouillement.

Le palais du Mont Naranco

À côté de la monumentalité de Santullano et du recueillement de Nora éclate, sous le règne du successeur d'Alphonse II, Ramire I^{er}, un art délicieux, hardi en innovations et fantaisies, dont le chef-d'œuvre est, dans les environs immédiats de la capitale asturienne, le palais de ce roi, ou plus exactement l'un des bâtiments principaux du palais, sur le mont Naranco. C'était une demeure d'été, car le nombre des fenêtres et des terrasses n'aurait pas été adapté à une habitation permanente dans cette région atlantique du Nord-Ouest de l'Espagne. De là peut-être cet air de fête d'une résidence de campagne d'où la vue s'étend au loin. On devait aimer s'y retrouver hors les murs à la belle saison (fig. 7).

Le bâtiment, très en longueur parmi des bouquets d'arbres, occupe un gradin élevé du versant Sud du Naranco. Il est construit tout en pierre sur un soubassement à degré abritant une salle de service analogue aux cryptes de la cathédrale de Palencia et de la Camara Santa. Au milieu de la longue face Nord du palais, renforcée de contreforts jusqu'à la corniche, une tour carrée abrite le palier du perron d'accès appuyé à ce mur, et la porte menant à l'étage. La salle haute est couverte d'une voûte en berceau plein cintre de béton à la romaine, soutenue par des doubleaux de pierres clavées correspondant aux contreforts extérieurs du Nord et du Sud. Ainsi raidis, les murs n'ont pas fléchi. Sans doute le béton est-il fait d'une poudre de pierre peu pesante, quelque équivalent de la pouzolane ou de la pierre ponce. La couleur de ce béton ajoute à l'agrément du construit ; il est d'un gris pâle très doux parsemé d'éclats de pierre sombre. C'est à peu près le rapport du gris de la tourterelle avec le noir de son collier. On se trouve bien dans cette salle, sous l'abri de sa voûte légère (fig. 8).

Les longs murs sont plaqués, à l'intérieur, de cinq arcades, de dimensions décroissantes à partir de celle du milieu. L'arceau majeur qui fait face à celui de l'entrée paraît désigner comme d'usage royal la porte qu'il entoure. C'était l'accès à une tour symétrique à celle de l'entrée, d'où le regard commandait le paysage du Sud.

Les arcades les moins grandes entourent des fenêtres cintrées pratiquées en vis-à-vis, à chaque extrémité des longs murs ; elles y encadrent les petits côtés de la salle, où trois portes sous trois arcs, dont celui du milieu est le plus élevé, donnent sur des terrasses couvertes. Tous ces cintres portent sur d'extraordinaires piliers quadrilobés, qui semblent faits de la pétrification de gros câbles en faisceaux. Des câbles n'ont jamais pu être portants, mais leur transcription en pierre n'en est pas compromise ; au lieu d'un air de solidité, c'est un rythme de vibration qui lui donne force. Le chapiteau est un tronc de pyramide renversé aux angles abattus ; sur les trois faces visibles, des moulures à l'aspect de cordes délimitent des trapèzes ou des triangles alternativement pointe en haut et pointe en bas (fig. 9). Dans ces triangles et trapèzes se profilent en reliefs imprécis des animaux orientalisants et se présentent de face de graves personnages. Entre les arcades murales, des reliefs circulaires en contenant un autre sont bordés de doubles cordes ; dans le disque central ondule un animal fantastique ; le cercle extérieur est orné de rinceaux assez flous. Plus haut encore, au-dessus des médaillons et sous les consoles qui soutiennent les doubleaux, des compartiments de corde cernent des figures, esquissées plutôt que définies, de cavaliers armés silhouettés de profil, et de porteurs de pierres de consécration (?) vus de face. Ces derniers combinent deux prototypes anciens de l'Orient, génie soutenant le ciel et roi portant sur la tête, en signe d'humilité pieuse, le couffin rempli d'argile pour les constructions de briques crues des Sumériens et Accadiens et de leurs successeurs babyloniens et assyriens.

Tous ces reliefs un peu vagues imitent des broderies ou des motifs de tapis, plutôt que des exemples d'orfèvreries ou d'ivoire, plus repérables aujourd'hui à cause de leur conservation moins rare, dans la transmission des thèmes de l'Orient à l'Occident. Cette impression se renforce quand on regarde le décor des petits côtés de la salle du Naranco, plus élevés sous l'arc de la voûte. Des bandes verticales de légers reliefs, au bas desquels sont comme suspendus des médaillons pareils à ceux des longs murs, rappellent des ornements de tissus coptes ; et par places la croix de Malte, c'est-à-dire la croix copte, deve-

nue la croix asturienne avec l'alpha et l'oméga, confirme la filiation, ou l'une des filiations qui expliquent ce décor. Tous ces motifs, continués sur les murs des deux terrasses couvertes, se réfèrent peut-être à des pavillons d'étoffes historiées comme ceux que l'on dresse encore au Caire pour les fêtes ou cérémonies.

Les façades extérieures de ces deux miradors sont, face à l'Est et à l'Ouest, les plus attirantes de ce palais. Nous y retrouvons, à « l'étage noble », le jeu d'une arcade plus grande entre deux autres semblables entre elles. Les cintres légèrement surhaussés reposent, par l'intermédiaire de chapiteaux dérivés du corinthien, sur des colonnes rappelant les colonnes-câbles de l'intérieur, mais plus simples (fig. 10). Ce ne sont plus des fûts composites. Le fil de pierre qui s'enroule en spirale serrée autour de la colonne est seulement interrompu par deux fils verticaux qui précisent l'élan. Les bases sont de silhouette presque classique. Ce que ces lignes ont d'un peu indécis nous associe amicalement à l'artiste qui les cherchait avec une visible joie de les approcher, d'abord en pensée, puis dans la pierre.

Plus haut sous le pignon, une triple fenêtre, beaucoup plus petite, évoquerait celles des chevets de San Tirso, de Santulano et de Nora, si son dessin n'était pas très irrégulier. Les quatre colonnettes qui encadrent ces trois baies étroites, aux pignons du palais du Naranco, sont formé de câbles épais et très courts, alors que les cintres sont surhaussés jusqu'à l'étirement. Mais cette bizarrerie n'en est une que lorsqu'on ne regarde qu'elle. Dans l'ensemble de la façade, cette fenêtre a l'avantage de ne pas répéter les proportions du beau portique de l'étage moyen, redite qui eût entraîné ce léger ennui, en apparence négligeable dans le tout d'une composition, mais qui sournoisement la tue. D'être au sommet de ces façades, ces étranges fenêtres prennent un air précieux de fleuron de diadème.

Tous ces arc sont bordés d'une cannelure très étalée et cernée d'un léger rebord, qui se retrouve, exécutée dans une pierre de ton plus froid, aux bandes horizontales longeant le bas des ouvertures des deux étages supérieurs. Redoublée, cette

large cannelure marque aussi les bandes verticales auxquelles semblent suspendues des croix asturiennes puis des médaillons entre les arcades de l'étage moyen (fig. 7).

Par un rien de gaucherie apparemment naïve, ces imperceptibles reliefs animent d'un frémissement ces façades dessinées de main de maître. L'architecte y a révélé bien des traits de son caractère et de son génie. Excellent constructeur, puisque son bâtiment n'a pas faibli, cet artiste du deuxième quart du IX^e siècle a osé, en un temps où ses contemporains ne voulaient guère que des locaux de peu de dimensions, se souvenir à la fois des plus sûres méthodes de voûtement des Romains, et des tentes des nomades, pour construire un ouvrage qui, au prix de risques d'erreurs de goût, est d'un continuel attrait. Ses colonnes de chanvre, devançant les audaces manuelles de la Renaissance portugaise, vibrent de leur tension vers le sommet. L'imprécision des ornements, telle que pas un trait n'y indique une vivacité de ciseau, pas une ligne nette un accord avec la sûreté de la composition architecturale, laisse triompher celle-ci à travers ce flottant décor, parce qu'il est localisé aux seuls points où l'admet l'ordre construit.

Cependant, sur les côtés intérieurs de ces terrasses couvertes, l'auteur s'est, pour une fois, trop laissé aller au plaisir d'inventer : les deux arcades latérales, ouvrant au Sud et au Nord, sont, après tant d'autres, d'inégale grandeur ; mais, dans ce cas, on ne voit vraiment pas la raison d'être de leur différence, d'autant moins compréhensible que ces arcades sont plaquées sur les baies, parfaitement semblables entre elles, des murs extérieurs. Là cette création a failli se dérégler.

Mais le créateur s'est repris. Dans tout le reste de l'œuvre, il a dompté les tentations du délire. L'exception nous assure qu'il les a vivement senties, et nous lui savons meilleur gré de les avoir vaincues. Cet art de se jouer des périls, d'effleurer de rêves ces murs si bien construits, de suggérer, par toutes ces formes de cordages, des aventures marines dont les plus grandes étaient encore à venir, tient à un pouvoir d'enchantement. Joignant à des échos d'insondables passés les plus lointaines promesses des océans, il a émerveillé ses contemporains, (les chroniques en font foi,) mais il a dû les désorienter par un

si brusque approfondissement d'horizon. Sans doute le roi Ramire, comblé le premier par cette réussite novatrice, reconnut-il sans beaucoup tarder que cette demeure n'était pas tout à fait à la mesure d'hôtes humains, car il l'offrit à Dieu. Les croix éparses dans le décor, avec leurs lettres d'éternité, ont pu aider à ce revirement. Est-ce alors déjà que fut détruite la tour du Sud ? Ramire et la reine auraient signé là, du sacrifice de ce qui semble avoir été leur belvédère personnel, leur vœu de vivre plus religieusement. Mais le monument, d'une tout autre veine, était irréductible à cette conversion. Il ne s'est pas prêté à devenir une église ; il n'est divin que par la poésie.

Lillo

Plus haut que cette salle, sur le versant Sud du mont Naranco, s'élève l'église de San Miguel de Lillo, datée du même règne (fig. 11). Beaucoup d'autres constructions, dont il ne reste plus trace visible, entouraient de toutes sortes de dépendances, pour constituer le palais du roi, ces deux édifices principaux. L'église elle-même était beaucoup plus grande ; des fouilles l'ont prouvé. Il ne reste qu'un tiers environ du bâtiment d'origine. Les nefs et le chœur ont été petitement reconstitués après un effondrement, dû sans doute à l'insuffisance d'appuis d'une voûte centrale en berceau de pierre, posée sur de hautes colonnes. Un superbe avant-corps, dont une tribune royale occupe l'étage à la façon carolingienne, et une travée presque complète de la nef et des bas-côtés, sont tout ce qui subsiste du IX^e siècle. L'église rappelle d'emblée des ouvrages plus anciens ; la complication des toits inégaux de l'avant-corps nous ramène en plein VII^e siècle, à des habitudes visigothiques. Les colonnes lisses, étrangères aux modèles corinthiens, et les sujets religieux, traités en reliefs puérils, aux bases de ces colonnes qu'ils déparent, évoquent les précédents visigothiques, de la fin du VII^e siècle ou du tout début du VIII^e, de San Pedro de la Nave. C'est là aussi que nous renvoient des rosaces et des roues de feu tournantes ornant les cintres monolithes de portes secondaires de Lillo. Mais ces motifs, mieux ciselés à la Nave, n'y étaient que juxtaposés, tandis qu'à Lillo

ils sont reliés par des raccords végétaux qui les incorporent à une sorte de rinceau cohérent.

De plus belles rosaces ornent la corbeille évasée du chapiteau des grandes colonnes, mieux formées qu'à la Nave. Des moulures en forme de cordes encadrent ces motifs et les cintres des arcades ; elles bordent le haut des murs au départ des voûtes. Cette parenté avec la salle de palais voisine fait croire que, malgré bien des différences, l'architecte était le même, hardi en originalités, mais de moindre expérience à Lillo, et moins sûr de soi. Il y a beaucoup de raisons de penser que l'église de Lillo est antérieure.

Cependant les grillages de pierre des fenêtres s'apparentent, par leur délicatesse, à des modèles islamiques, annonçant la proche éclosion de l'art mozarabe. Il est vrai que les églises visigothiques avaient déjà des fenêtres garnies de plaques de pierre découpée à jour, mais d'un dessin plus simple et centré généralement, pour autant que permettent d'en juger destructions et réfections, sur une croix copte, tandis que les grillages de pierre de Lillo, intacts ou tout comme, se complaisent à de purs jeux décoratifs. Rien n'empêche de supposer que l'architecte du roi Ramire avait déjà osé s'inspirer lointainement d'exemples musulmans du Sud, avant même l'exode des communautés chrétiennes qui, au X^e siècle, quitteront l'Espagne islamisée pour rallier les royaumes libres du Nord. Cependant l'esprit de ces modèles musulmans n'y est plus ; les remplages des fenêtres de Lillo n'ont plus la continuité de lignes des arabesques, évocatrices de l'éternel à travers les sinuosités de l'apparence ; le décorateur n'a pas craint d'interrompre les motifs à la rencontre du cadre de la fenêtre ; son art est moins abstrait, nous y retrouvons des arcades, analogues à celles de la salle royale, reposant sur des colonnettes torsadées, que leur léger renflement assimile plutôt à des balustres, et de nombreuses rosaces à jour entourées de cercles plus petits. L'une de celles-ci est isolée au pignon de l'avant-corps et préfigure les roses qui s'amplifieront à quelques façades romanes et surtout aux grandes façades gothiques (fig. 11).

Ainsi l'église de Lillo, tenant, par son décor attrayant, de l'art du palais autant que de la tradition religieuse, a beau

annoncer, par ses colonnes émancipées des exemples antiques, sa voûte à doubleaux et ses contreforts, l'avenir des constructifs de l'Occident, elle égare l'imagination vers un autre irréel, qui n'est guère moins éloigné des séductions islamiques. L'architecte semble avoir conçu les édifices de cette villa royale pour y accueillir Obéron et Titania.

Santa Cristina de Lena

Dominant d'un riant promontoire la rivière que suit la route Nord-Sud d'Oviedo à León, la petite église consacrée à Sainte Christine de Bolsène est le dernier ouvrage parvenu jusqu'à nous du maître de Naranco (fig. 12).

Au palais, toutes les ouvertures étaient cintrées ; beaucoup de celles de Lillo l'étaient aussi. À Santa Cristina, c'est le rectangle de la plupart des fenêtres de Santullano qui a prévalu. Des exemples visigothiques ont motivé l'adjonction d'annexes Est et Ouest, en guise d'abside et de porche, et d'annexes Nord et Sud, trop basses pour avoir l'air de bras de transept. Le plan ne comporte aucune courbe. L'exacte symétrie de ces dispositions est relevée par la rudesse d'une maçonnerie peu régulière, entre des pierres d'angles plus grandes et mieux taillées. Cette église d'une dizaine de mètres de long s'en trouve élevée, sur son promontoire champêtre, à une dignité monumentale.

Le plan de l'intérieur était parti pour être simple. C'est le rectangle d'une nef unique. La voûte est un berceau de pierres sur doubleaux, reposant sur des arcades murales. Égales entre elles, celles-ci portent sur des colonnes à chapiteau de triangles comme à Naranco. Les arcs muraux du milieu encadrent en vis-à-vis des portes secondaires, qui donnent sur les chambrées des annexes Nord et Sud. L'espace de la nef n'en est pas augmenté, ni compliqué. La dernière travée à l'Est est surélevée, formant chœur devant l'abside rectangulaire, cellule à son tour surélevée ne communiquant avec le corps de bâtiment que par une porte assez modeste. Seulement cette porte, encadrée de colonnes torsadées, se termine au sommet en une puissante arcade entre deux arcades moindres, plaquées contre la paroi Est ; et, plus haut sur ce mur, s'appliquent trois

arcades encore plus imposantes, la plus grande au milieu soutenue par des colonnes torsadées aux chapiteaux de triangles, et les autres, dans les coins Sud et Nord, par des piliers carrés. Tout ce mouvement se calme sous l'horizontalité de la corniche. Ce dispositif magnifique se dérobe un peu, aux yeux de qui se trouve dans la nef, derrière une forme nouvelle d'« iconostase » dressée au bord de l'estrade (fig. 13). Ce relatif écran, composé de trois arcs, dont la baie médiane plus importante est bloquée, dans le bas, au moyen de trois dalles visigothiques remployées, évoque l'iconostase de Santullano. Comme là, l'intervalle entre elle et le mur Est est abondamment éclairé par deux fenêtres latérales, et par le jour, venu d'en haut, d'une fenêtre ouverte ici dans l'axe, au-dessus du niveau de l'abside moins haute.

Mais les souvenirs de Santullano ont été compliqués par d'autres choix. Au-dessus des trois arcades de l'iconostase de Santa Cristina, un muret allégé de cinq dalles de pierre ajourée, dont trois au moins sont des remplois visigothiques, porte trois arcs supérieurs, comme au mur Est, mais sans terminaison horizontale au-dessus d'eux. Ce mouvement rappelle d'autant mieux les arcs superposés des travées du VIII^e siècle, à la mosquée de Cordoue, que le maître de Naranco a, contrairement aux habitudes de son art, juché cet ensemble, comme il l'est à Cordoue, sur des colonnes ou tronçons de colonnes antiques aux chapiteaux dérivés du corinthien. Ce n'était pas la première fois que l'architecte du roi Ramire s'était inspiré de prototypes islamiques. Mais les marbres ajourés des fenêtres de Lillo, interprétant des arabesques, s'en étaient assez éloignés pour devenir nouveaux. De même, à Lena, l'iconostase est une création, qui a pu servir à son tour de modèle. Les influences, en art, sont presque toujours réciproques. Les ramifications qui meublent splendidement les intervalles entre les arcades hautes et basses, devant le mirhab (du X^e siècle) à la mosquée de Cordoue, procéderaient d'exemples asturiens comme celui de Lena. Ici encore, le maître de Naranco s'est entendu à rallier un passé complexe, romain, visigothique et islamique à un avenir mozarabe, qu'il a contribué à préparer et, d'avance, à hispaniser.

À Lena, le visiteur moins féru d'histoire de l'art que de simple plaisir d'art, sera surtout sensible au pittoresque de cet ouvrage hétéroclite et charmant. Ce sont beaucoup d'effets variés pour un espace restreint, déjà entamé par l'inégalité des niveaux : une tribune royale à l'Ouest, au-dessus de l'entrée, et l'escalier qui, plaqué contre le mur Nord y donne accès, face à l'escalier opposé de l'estrade Est, ne laissent guère de place libre au milieu de la courte nef. On est tenté de penser à une maison de poupée, encombrée pour loger tout ce qui doit la rendre vraisemblable et distrayante. Christine de Bolsène avait onze ans. Même une sainte, à cet âge, peut avoir besoin d'être amusée. Entre les rectangles nus des fenêtres héritées de Santullano, notre architecte poète a traité une des fenêtres du côté Sud comme un bijou de fantaisie ajouté à une tenue de style : l'ouverture étroite est couronnée, à l'extérieur, d'une coquille, celle de la Vénus marine, de l'Aphrodite-Isis d'Alexandrie, assimilée à la coquille du pèlerinage à Saint-Jacques de Compostelle — ou de tout pèlerinage (fig. 14).

Le dédicace de Lena pourrait rappeler un voyage à Rome, en passant par Bolsène, de quelque prince asturien, commémorer la mort prématurée d'une infante. La population du pays reste attachée à ce monument. Lors de notre passage, deux jeunes filles étaient venues avec des brassées de fleurs, pour décorer l'autel et tous les coins de cet intérieur égayé d'imprévu. Le maître de Naranco, après avoir empreint le palais du roi Ramire et l'église de Lillo de songes inattendus, a bien pu signaler à Lena, par son architecture, une prédilection pour la petite sainte à laquelle il consacrait alors son génie. Où que nous l'ayons senti présent, il était aussi un peu ailleurs.

Tuñon et Valdedios, Goviendes et Monastir del Camp

Après le bel intermède ramirien, l'architecture asturienne se simplifie à l'extrême à San Adrian de Tuñon, dont les trois nefs couvertes en charpente ont des piliers carrés sans chapiteau ni base, tandis qu'à San Salvador de Valdedios, l'emploi généralisé de la voûte se trouve associé à la tradition de Nora.

Ces deux églises de la seconde moitié du IX^e siècle sont des fondations d'Alphonse III le grand, qui reconquit sur l'Islam une grande partie de ce qui deviendra la Vielle Castille. À peu de distance d'une noble abbatale romano-gothique des XII^e, XIII^e siècles, et de tout un monastère ancien, l'église asturienne encore intacte apparaît au fond d'une prairie, devant un versant boisé ; elle plaît par l'élancement de sa façade, bien appuyée sur les gradins des bas-côtés, un au Nord, deux au Sud. Le portail met en valeur, par la grandeur unie de son plein cintre à la manière de Santullano, la fenêtre de l'étage, dont les deux arcades un peu outrepassées, sous un encadrement rectangulaire orné d'un léger rinceau, portent sur trois colonnettes au chapiteau évasé (fig. 15).

La façade arrière, un peu moins haute, a deux fenêtres superposées ; celle du dessus a deux baies, celle du dessous en a trois. Leurs colonnettes un peu massives rappellent, bien que leur fût soit lisse, les colonnettes-balustres de Lillo ; de petites palmes décorent les angles des chapiteaux ; les arcades sont outrepassées, sous un ressaut rectangulaire qui évoque l'*alfiz* de l'architecture islamique, tout en étant si indiqué pour rejeter l'eau de la fenêtre, que l'on balance à n'y voir, dans cette région pluvieuse, qu'un emprunt au style oriental.

L'intérieur de l'église comporte trois nefs, séparées par des arcades sur piliers carrés aux bases et chapiteaux semblables se raccordant au fût par un biseau. Les trois nefs, bien éclairées par des fenêtres latérales, sont couvertes de voûtes en berceau qui s'élèvent bien au-dessus des arcades. Cet exhaussement de l'espace annonce, un bon siècle d'avance, le très haut étage du narthex de Saint-Philibert de Tournus ; déjà il exprime à Valdedios, face à la tribune royale établie en pont au-dessus du portail Ouest, une aspiration. Mais aucune ouverture, et cela étonne un peu, n'allège le sommet de ce mur Est, qui domine l'entrée du chœur. La hauteur un peu moindre de l'arrière-corps de l'église aurait cependant permis d'y pratiquer un oculus. Une crucifixion rustique est plaquée sur ce mur ; plus récente que le bâtiment, elle doit avoir remplacé une sculpture plus ancienne, peut-être une simple croix, dont la plénitude de sens a pu être préférée même à une lumière de l'Est. Il est vrai

qu'au fond de la perspective de la nef centrale la fenêtre du chœur attire d'autant mieux l'attention. Le jour de l'Est, en se diffusant, paraît y réduire les colonnes-balustres à d'infimes traits de séparation, imposant ce symbolisme de la trinité dont sainte Barbe, par la triple fenêtre de sa tour, invoquait le signe.

Les entrées du chœur et de ses chapelles latérales sont encadrées de colonnes à chapiteau de palmes (fig. 16). Leurs grandes feuilles passent généralement pour interpréter des acanthes corinthiennes, mais comme cells-ci n'avaient été à l'origine que variantes des palmes de chapiteaux égyptiens ou égyptisants, il est plus logique de supposer que de vrais chapiteaux de palmes ont existé, tels que les Grecs et les Romains en avaient gardé la tradition, dans le répertoire monumental de l'Espagne antique. Je ne crois pas que l'on en ait retrouvé jusqu'ici, mais ces copies, d'époque asturienne dans la région d'Oviedo, et d'autres d'époque romane, par exemple à San Millàn de Ségovie, ne s'expliqueraient guère en dehors de ces modèles. Au Naranco déjà, certains traits du décor nous avaient semblé prolonger des échos de l'Égypte.

À Valdedios, le second bas-côté Sud apparaît moins comme tel de l'intérieur de l'église. C'est plutôt une galerie-promenoir. Il s'y trouve des grillages de fenêtres en marbre indiquant des influences orientales plus proches.

Au début du X^e siècle, l'architecture asturienne devient archaïsante, peut-être parce que beaucoup des innovations se faisaient plus au Sud, dans les régions reprises à l'Islam. Les églises de Prisca et de Goviendes reviennent, sans voûtes sur les nefs, au parti de Nora. Goviendes a subi plus de remaniements que Priesca ; le chœur a été refait, et la suppression des cloisons intérieures du narthex unit, dans la perspective centrale, de longues files de piliers carrés portant des arcades en plein cintre composées d'étroites briques romaines. Un portique semblable, d'une aussi simple franchise, se retrouve, muré entre l'église romane et le joli cloître gothique de Monastir del Camp, non loin de Perpignan et de la Méditerranée. L'influence asturienne s'était-elle étendue jusque là, ou bien les Asturies et le Roussillon empruntaient-ils séparément cet élément si logique à un fonds commun de l'architecture carolingienne ?

L'architecture mozarabe

On appelle mozarabe l'art des chrétiens d'Espagne soumis à la domination de l'Islam et à l'influence de sa culture. Ces chrétiens, de plus en plus persécutés à mesure du développement de l'émirat de Cordoue et de sa transformation en califat, étaient nombreux à s'échapper des territoires occupés pour rejoindre, au Nord, les régions de l'Espagne restées indépendantes, ou libérées par les rois d'Orviedo. Et c'est par les monuments dus à ces émigrés dans leurs nouveaux habitats, moins exposés aux déprédations, que nous connaissons le mieux cet art attachant, dernière phase du préroman hispanique au X^e siècle.

Comme pour les arts visigothique et asturien, le lecteur de langue française trouvera en Jacques Fontaine un guide remarquablement informé et un commentateur au goût très sûr dans son volume de la collection du Zodiaque, paru en 1977, consacré à *l'art mozarabe*. Une bonne vue d'ensemble est donnée par J. F. Ortiz (*Iglesias mozarabas leonesas*. Editorial Everest S. A. — León, León 1976).

San Miguel de Escalada

Au Sud de la capitale asturienne d'Orviedo, la cité de *León*, siège, dans l'antiquité, de la « *legio septima gemella* », fut entourée au X^e siècle de plusieurs fondations monastiques mozarabes. L'une d'elles, à une quinzaine de kilomètres de la ville, en pleine campagne, est restée, tout au moins pour l'église, presque intacte. Cette église de San Miguel de Escalada s'élève, à la limite des feuillages clairs de la vallée de l'Esla et d'une lande de marne rouge, dont le talus la protège un peu du Nord. Cette garrigue vaut à ces parages un certain air de thébaïde qui a pu attirer les religieux (fig. 17).

Le monument nous apparaît du Sud, bordé d'une suite de douze arcades d'une grâce exceptionnelle. Ce n'est pas un cloître séparé du monde, mais un portique plus libre, dont la formule, esquissée au promenoir moins ouvert de Valdedios, se retrouvera aux accueillantes galeries qui longent, surtout du

côté Sud, les églises romanes du pays de Ségovie. À Escalada, les six travées de gauche, vers l'Ouest, sont composées de colonnes aux bases et chapiteaux harmonisés ; les six travées de droite comportent des colonnes souvent sans base aux chapiteaux trop grands. Mais ces chapiteaux sont splendides, et, d'un peu loin, ces disparités se perdent dans l'agrément de l'ensemble.

Toutes ces arcades sont outrepassées, ce qui leur donne une étonnante continuité d'ondes. On pense au cours d'eau presque voisin, et à ses feuillages souples. L'outrepassement des arcs est, nous l'avons noté à propos des églises visigothiques, probablement originaire de cette région, puisque des stèles romaines des musées de Léon et de Burgos représentent des portiques d'arcades en fer à cheval, dont il ne semble pas s'être trouvé d'exemplaires dans le reste du monde romain. Mais les Arabes avaient adopté ce parti, dès la conquête, comme une marque de l'implantation de leur pouvoir en Espagne, et l'avaient appliqué avec un tel succès à la mosquée de Cordoue, que c'était devenu un signe de leur art. Les constructeurs cordouans de San Miguel de Escalada y avaient vu sans doute un moyen de concilier leurs souvenirs du Sud avec leur ralliement au Nord. Il faut rappeler ici l'inscription, aujourd'hui perdue, mais dont la littérature nous a conservé le texte latin, daté de 913, qui commémorait dans l'église l'histoire de sa construction. J'en cite l'essentiel dans la traduction qu'en a donnée Jacques Fontaine (*L'art mozarabe*, Zodiaque 1977, p. 83) : « Ce lieu anciennement dédié en l'honneur de l'archange Michel, modestement bâti, puis abattu, demeura longtemps à l'état de décombres, jusqu'au jour où l'abbé Alphonse, arrivant avec ses compagnons de sa patrie de Cordoue, releva cet édifice de ses ruines sous le vaillant et sérénissime prince Alphonse. Comme le nombre des moines s'accroissait, on érige alors magnifiquement cette belle église, en l'agrandissant de tous côtés à partir des fondations. Ce n'est point sur des ordres impérieux ni par l'oppression du peuple, mais grâce aux soins incessants de l'abbé Alphonse et de ses frères qu'en douze mois fut achevé cet édifice ». Et le chroniqueur ajoute que la consécration eut lieu lorsque Garcia tenait le sceptre royal avec la reine Muma-

domna. « Les ordres impérieux et l'oppression du peuple » devaient être d'usage courant, pour que l'abbé Alphonse et ses frères se montrent si heureux de ne pas avoir dû ni voulu y recourir. Quelque chose de cette clarté d'âme a passé dans le style du monument, et l'a emporté sur les difficultés des reconstructions, faites de pièces récupérées dans biens des ruines. Ainsi nous parle ce portique où les disparates s'harmonisent. Il nous apprend que les immigrants avaient eu la patience et le prestige nécessaires pour ne prélever dans les décombres que de très beaux éléments et que, dans la communauté, se trouvait un artiste apte à composer de ces données reçues une architecture personnelle.

Au-dessus de cette galerie Sud s'étagent les toits de belles tuiles de la galerie même, puis du bas-côté attenant, sous la série des petites fenêtres en plein cintre, alternativement étroites et très étroites, du haut de la grande nef ; celle-ci est coiffée à son tour d'un toit peu élevé, couvert des mêmes tuiles disposées comme des dillons de labour. Une fenêtre Ouest, commandant l'enfilade de la galerie Sud, se compose de deux baies jumelles, que sépare une colonnette élégante. Les arcs outrepassés de ces deux baies s'encadrent dans la moulure rectangulaire d'un *alfiz* qui s'affirme ici, sous un toit débordant, être un décor à l'orientale plutôt qu'une protection contre le ruissellement de la pluie (fig. 18). Aux deux pignons Ouest et Est, une fenêtre haute cerne de son rectangle simple une délicate grille de pierre, d'un tracé visigothique assoupli, entre des frises de dents d'engrenage, qui donne de l'accent à la maçonnerie nue. Il n'y a pas de portail Ouest. Sans doute un des bâtiments monastiques s'appuyait-il au bas de cette façade (fig. 19).

On entre dans l'église par une porte latérale, sous le portique Sud. L'intérieur, divisé en trois nefs par de fines colonnes de marbre aux arcades outrepassées, est beaucoup plus éclairé que ne l'aurait laissé croire l'étroitesse alternée des fenêtres vues de l'extérieur. C'est que de larges ébrasements en plein cintre, tous égaux, diffusent la lumière. En outre, la pierre dont est composée la belle maçonnerie des arcs et des assises au-dessus d'eux est, comme l'enduit qui couvre la brique de tout

le reste, d'une blondeur qui accueille au mieux la clarté. Et les charpentes qui couvrent les nefs limitent peu la propagation du jour.

Les colonnes des cinq travées ne sont pas toutes exactement du même calibre, mais les fûts, les bases et les chapiteaux ont été taillés, ou retaillés, pour se correspondre. Les chapiteaux, toujours inspirés, comme ceux de l'extérieur, de modèles corinthiens, sont pour la plupart plus simples ; les feuilles se sont épaissies en crochets étagés, sans nuire à l'évasement plus ou moins rapide de la corbeille ; et quelques ciselures de détail animent et diversifient leurs volumes (fig. 20).

Les deux colonnades se replient devant le transept en une iconostase de trois légères arcades outrepassées, reposant sur des colonnes de marbre aux simples chapiteaux à crochets. Toutes l'attention du constructeur s'est portée sur la modulation des trois courbes. Il y a, dans le dessin de ces trois arceaux, dont celui du centre est un peu plus élevé, une sorte d'hésitation pleine de grâce, comme si le maçon, jusque dans l'acte de construire les arcades, ou déjà les cintres de bois sur lesquels en disposer les claveaux, avait continué à chercher, pour ces trois baies, si en vue au fond de la perspective de la grande nef, le contour le plus fidèle à un sentiment qu'il ne pouvait communiquer que par là. Pousser plus loin cette étude de courbes aurait risqué de fêler leur consonance. L'architecte a contenu leur ondoisement sous une corniche dont l'horizontalité est soulignée par celle d'une frise. Au-dessus reprend l'espace libre de l'église, qui laisse voir, haut sous la charpente, le rectangle de la fenêtre grillagée de pierre, tandis que, visible à travers la baie médiane de l'iconostase, un autre rectangle de fenêtre, au fond de chœur, éclaire l'autel (fig. 21).

Nous voyons aboutir ici les essais qui, depuis l'approche visigothique de San Pedro de la Nave, en passant par les réalisations asturiennes de plus en plus nettes de Santullano et de Santa Cristina de Lena, se sont accomplis à San Miguel de Escalada, aux trois arcs du fond de la nef centrale. Le motif de Lena procédait probablement, avec son couronnement courbe, des arcades outrepassées de la mosquée de Cardoue. À Escalada, le couronnement rectiligne de l'iconostase est plus simple

et classique. Le maître d'œuvre y a tempéré sa nostalgie de « sa patrie de Cordoue » en s'inspirant des exemples du Nord, où il avait trouvé asile, et liberté de bâtir « sans ordres impérieux ni oppression du peuple ».

Pendant que mes réflexions suivaient ce cours, des nuages étaient venus, remplaçant la clarté des fenêtres par une demi-obscurité inattendue. Cette pénombre répandait dans l'église des tons plus froids, révélant au mur Nord des traînées de mousses qui, auprès des miroitements de colonnes de marbre vert, suggéraient une atmosphère lacustre. Un tercet de du Bellay me revint en mémoire :

« Comme on voit quelquefois quand la mort les appelle,
« Arrangés flanc à flanc parmi l'herbe nouvelle,
« Bien loin sur un étang trois cygnes lamenter ».

Que venaient donc faire ce poème et cette vision, dans cette église échappée aux tourments des siècles, en bordure de ce désert de la Vieille Castille ? Mais oui, les trois arcades auxquelles nous mène la grande nef de Escalada ont des mouvements d'une grâce qui se renouvelle sous nos yeux comme des mouvements de cous de cygnes. Et la nostalgie de du Bellay regrettant à Rome, avec deux amis, l'air de la France, répondait à travers le temps à l'éloignement de l'Andalousie pour le constructeur de San Miguel de Escalada ; celui-ci charmait sa mélancolie en créant cette architecture, comme du Bellay allait charmer la sienne en composant les sonnets des « Regrets ». De même nous touchait ce chef-d'œuvre d'un temps difficile, à l'aide d'une poésie qui le rend proche comme elle.

Le soleil n'avait pas tardé à revenir, ramenant dans le monument sa gaieté ; il nous permettait, sans remettre en question notre accord, de nous plaire à des détails qui achèvent de tout faire vivre. La frise qui souligne le faite rectiligne de l'icônostase est d'un relief un peu imprécis, comme celui d'une broderie ; un rinceau rudimentaire y aligne, dans ses enroulements, beaucoup d'oiseaux et quelques lions, dessinés avec une gentille maladresse. Une frise analogue court, un peu plus loin, par-delà le transept, au-dessus du grand arc outrepassé qui ouvre sur le chœur.

Ces motifs se retrouvent sur les plaques de chancel qui encadrent les entrées des bras du transept, et celles des deux chapelles qui s'alignent aux côtés du chœur. Une autre de ces plaques a été remployée en guise de tympan, au-dessus de la porte d'une chapelle annexe qui est venue, à la suite du portique extérieur, terminer vers l'Est le front Sud. Ces plaques de clôture, destinées à être vues de près, ont un décor plus beau et plus abstrait que les frises ; il est taillé d'un ciseau plus net. À côté de quelques oiseaux naïfs, il y a là des tresses et des entre-lacs, et surtout des motifs végétaux, des quatrefeuilles tournants, des rinceaux encadrant grappes de raisin et palmettes, et des palmiers de part et d'autre desquels s'opposent en formules antithétiques les plus anciens thèmes de décor de l'Orient. C'est un vif plaisir d'en suivre les cadences attendues et les ruptures de rythme, où se reprend l'attention.

Les singularités extérieures de San Miguel, portique Sud et chapelle annexe plus tardive, sous une tour de pierres rudes, ne doivent pas nous faire méconnaître la très simple unité du plan essentiel : grand rectangle comprenant d'une venue les nefs, le transept non débordant, et les trois sanctuaires alignés côte à côte, où seul le tracé intérieur est en fer à cheval. Les nefs et le carré du transept ont une couverture en charpente ; les bras du transept et les trois sanctuaires sont voûtés d'arêtes. C'est moins par des innovations constructives que par le bonheur un peu hésitant de la composition et du décor que le monument nous plaît. Les emplois notoires ont apporté à tant de simplicité de dessin une variété bienvenue, avec leurs témoignages de difficultés surmontées et toujours ressenties. Ces épreuves restaient, pour le constructeur, un motif de rechercher l'apaisement par la création, dans la fidélité au spirituel. Je ne connais personne qui n'en soit touché.

San Cebrian de Mazote

Plus au Sud, aux approches du Duero et de la belle ville de Toro, San Cebrian de Mazote a dû être bâti à peu près dans le même temps et les mêmes conditions que San Miguel de Escalada. Mais grandes sont les différences. L'abord est tout autre.

Ce n'est plus l'isolement d'une thébaïde. L'église borde une vaste place de village, décline entre de petits arbres. Aucun portique n'exprime un accueil sur le côté Sud, celui de l'entrée, visible de la place. De nombreuses différences de niveau dans les toitures rendent pittoresque, voire un peu chaotique, une silhouette, faite entièrement de volumes rectangulaires, dominée à l'Ouest par un monumental clocher-arcade, d'époque plus récente.

L'intérieur nous rend à merveille celui d'une basilique paléochrétienne espagnole, dont il n'existe plus d'exemplaire encore debout. De moins de spiritualité que l'auteur d'Escalada, le constructeur de San Cebrian est plus exclusivement et pleinement architecte. Il a réparti en maître les colonnes et chapiteaux de remploi dont il disposait ; il en a ennobli la perspective axiale, tendue, sous les fenêtres hautes à l'étréouissance alternée, vers la région moins éclairée du transept et du chœur, dont la fenêtre du fond, à l'arc légèrement outrepassé, attire, à travers une enfilade de grands arcs en fer à cheval, toute l'attention. Aucune iconostase n'interrompt le regard, infailliblement conduit au foyer du rite (fig. 22).

Si, arrivé à la croisée du transept, on se retourne vers l'Ouest, on a de nouveau, et plus nettement encore, l'impression d'une simplicité paléochrétienne, parce qu'une contre-abside, plus grande que celle de l'Est, y cerne une plus modeste fenêtre en plein cintre. Cette abside Ouest avait pu s'autoriser de modèles anciens, mais n'en risquait pas moins de détourner une attention si bien ménagée dans l'autre sens. Il devait y avoir à cette disposition une raison de culte secondaire. Je crois que l'on n'a pas eu tort, aujourd'hui, d'y remplacer l'autel par une banquette semi-circulaire, qui transforme la contre-abside en une sorte de narthex tout à proximité de l'entrée. C'est une halte qui nous est offerte là, pour nous permettre d'admirer longuement la cadence des colonnes et de arcs menant à la lumière de l'Est.

Les huit colonnes de marbre qui séparent les cinq travées de la grande nef des deux bas-côtés ont des chapiteaux magnifiques. Leur allure générale reste celle de chapiteaux corinthiens, mais, entre les rangées de feuilles d'acanthé plus denses,

des ciselures décoratives, presque abstraites, pourraient procéder de modèles byzantins sans rien retenir de leur sécheresse. Des cordes ramiriennes, à la base de certaines de ces corbeilles, remplacent l'astragale antique, ou ensèrent plus haut des rangées de feuilles. Comme des chapiteaux analogues, au portique d'Escalada, sont manifestement, n'étant pas assortis aux fûts, des éléments de remploi, ils en sont bien probablement aussi à San Cebrian, où l'architecte les a judicieusement réservés pour les endroits où on les voit de partout, laissant pour couronner les colonnes appuyées aux murs, ou aux piliers de la croisée du transept, des œuvres médiocres ou mal conservées ; leur faible qualité compte peu sous le dessin net et hardi des grands arcs en fer à cheval que soutiennent la plupart d'entre elles, même si elles se raccordent mal au fût qu'elles surmontent. Que ce soient là des remplois, et des remplois de différentes époques, dont certaines étaient peu éloignées, saute aux yeux. Cela suppose un arrière-plan de va-et-vient d'armées, de monuments détruits ou endommagés, de reconstructions précaires et bientôt à recommencer, et de populations décimées de génération en génération, désespérant jusqu'à ce que les victoires d'Alphonse III et de ses successeurs aient semblé garantir assez de calme pour que de nouvelles reconstructions, celles qui sont parvenues jusqu'à nous, vaillent d'être tentées.

Mais il est du rôle de l'art de transcender l'histoire ; il lui appartient d'illuminer l'humanité à travers les horreurs des hommes. L'architecte de San Cebrian a su découvrir, pour encadrer l'entrée du chœur, deux fûts de colonnes façonnées en troncs de palmier, dont le symbolisme de résurrection reprenait tout son sens à cette époque et à cet endroit. Loin d'effacer l'histoire, que le maître se savait capable de dépasser, il l'a résumée dans cet édifice où les complications de plan et d'élévation, dans le groupement du transept et du chœur, ajoutent à la simplicité paléochrétienne de la nef des souvenirs visigothiques et des tendances orientalisantes. Le transept est débordant, mais si peu que c'est manifestement pour des raisons d'aspect plutôt que de structure. De même, à l'arrière, le chœur est très peu saillant par rapport aux deux chapelles qui l'encadrent. Ce chœur est, à l'intérieur, de plan semi-circulaire outre-

passé, et couvert d'une sorte de coupole côtelée ; les chapelles sont carrées et couvertes d'une simple voûte d'arêtes. Les bras du transept se terminent à l'intérieur en absides amorties ; ils sont voûtés, comme le chœur, d'un éventail de fuseaux concaves, dessinés et construits de main de maître. On croirait voir un ouvrage modelé au doigt, tant sont subtils les passages entre les sections et les raccords avec les cadres rectangulaires. C'est un triomphe de savoir-faire où se prolonge un raffinement qui a beaucoup de chances de dériver de modèles andalous. Mais ce n'est que du raffinement, et qui amenuiserait l'impression laissée par la perspective centrale, si elle ne nous ramenait d'autorité à un sens plus simple (fig. 23).

Wamba et Celanova

Un peu à l'Est de San Cebrian de Mazote, dans la direction de Valladolid, l'église de Wamba est, dans son ensemble, du début du XIII^e siècle et d'aspect roman (fig. 24), encore que le portique de colonnes du côté Sud procède de San Miguel de Escalada et des églises de Ségovie, et que son architrave, remplaçant les arcades habituelles, ait probablement été inspirée par Rome avec ses exemples à peu près contemporains de retour à l'antique aux façades de St-Georges au Vélambre, des Saints-Jean et Paul, de Saint-Chrysogone et de St-Laurent hors les murs. Cependant l'intérieur, à Wamba, révèle, dans la région Est de l'édifice, un chœur et des chapelles d'encadrement du X^e siècle mozarabe. Mais la grâce de San Miguel de Escalada et l'harmonie majeure de San Cebrian de Mazote n'y sont plus. Ce sont de franches et forte arcades et voûtes en berceau outrepassées reposant sur des piliers ou pilastres muraux assez courts, généralement peu ornés et, quand ils le sont, plutôt médiocrement (fig. 25).

Cette insistance de l'arcade et de la voûte solides fait penser à un autre monument mozarabe de la première moitié du X^e siècle, la chapelle San Miguel de Celanova. Cet étrange et minuscule édifice (il n'a pas neuf mètres de long) a beau avoir été construit avec une affectueuse piété par Saint Rosendo, auprès de son monastère de Celanova, pour son frère Froila,

nous transmet-il ce sentiment ? Très « visigothisant », il se compose d'un vestibule voûté en berceau, d'une pièce carrée plus haute, couverte d'une voûte d'arêtes, et d'un oratoire très bas, de plan presque circulaire sous une voûte à huit pans. Les portes, entre les trois locaux, et les étroites fenêtres, ont toutes leur sommet en cintre outrepassé, sauf le portail d'entrée qui est rectangulaire.

De l'extérieur, entre le vestibule et l'oratoire aux toits de tuiles à deux versants, la pièce centrale carrée beaucoup plus haute fait un peu figure de tour, voire de donjon exigu, sous son toit de tuiles en pyramide basse ; et l'impression n'est peut-être pas trompeuse, car des textes suggèrent que c'était une cellule noble, un habitacle honorifique destiné à Froila en premier lieu, puis à de notables religieux de passage (Jacques Fontaine, *Art mozarabe*, pp. 144-145). Ç'aurait été un petit palais érémitique à côté des bâtiments communs. Cette destination rendrait compte de l'attention exceptionnelle avec laquelle la construction avait été faite et décorée. Les murs sont en blocs de granit appareillés avec plus de soin que de complète régularité. Des raccords minces, parfois obliques, viennent s'interposer entre les puissantes assises, certaines pierres étant coudées ou échancrées pour correspondre aux autres. Cette maçonnerie procède d'exemples romains qui, en Espagne, prolongent souvent des traditions préhistoriques. Il semble bien qu'en cet endroit, au Sud d'Orense, près de la frontière Nord du Portugal et de la prenante petite église visigothique de Santa Comba de Bande, l'architecte de Celanova ait voulu rappeler celle-ci. Il ne l'a pas égalée ; la corniche de granit un peu trop débordante du « donjon » de Celanova est soutenue par des modillons courbes, ornés dans leur concavité d'une suite de rondins ou copeaux enroulés, qu'Émile Mâle s'était plu à retrouver, dans maintes constructions de la France d'outre-Loire, comme des traits d'emprunt au décor de la mosquée de Cordoue ; ces modillons se voient aussi aux autres églises mozarabes, mais sans cette ostentation. Leur nombre et leur décor, autour de la corniche de Celanova, constituent une luxueuse couronne, en criant désaccord avec la grandeur nue de la structure. Et l'on retrouverait à l'intérieur plusieurs

exemples de ces disparates. Ce n'est plus la nostalgie de la douceur d'être en Andalousie, mais du faste cordouan.

Il y a d'autres églises mozarabes, et fort belles, mais pour notre recherche des approches du style roman, elles ne nous éclaireraient guère mieux que celles que nous avons vues. Cet art obéissait à de telles tendances archaïsantes que, de Baños à San Cebrian, l'architecture hispanique paraît menacer d'en revenir à son point de départ. Et ce n'est pas son choix d'affinités avec d'autres constructions espagnoles, mais musulmanes, qui pouvait la ramener au droit chemin du but attendu par l'histoire, malgré l'accent préroman des voûtes et des contreforts bien placés. Ces éléments devaient s'associer à d'autres pour donner tout leur sens. De nouvelles inflexions du sort artistique de l'Espagne allaient permettre, en Catalogne, des croisements avec l'art des maîtres de Côme, et, autour des Pyrénées comme sur les chemins de Saint-Jacques, avec des styles de France. Dans tous ces cas, dans tous ces pays, l'architecture du XI^e siècle est déjà décidément et virilement romane. De l'admirable Sant'Abondio de Côme à l'admirable Saint-Vincent de Cardona, les parentés l'emportent sur les différences. Si Cluny III est presque détruit, on sait l'alliance de Saint Hugues et des princes de Bourgogne avec les princes d'Espagne, et l'activité d'art qui en est résultée ; et si la sculpture, à Saint-Jacques de Compostelle et à Saint-Sernin de Toulouse, a stimulé des recherches, comme celles de Georges Gaillard⁽⁴⁾, sur les progrès de ce décor et des influences réciproques à y retracer, l'architecture, elle, nous apparaît d'emblée comme semblablement et magnifiquement romane. Le dé clic de la mutation, entre la renonciation au mozarabe, qui n'a, bien entendu, pas eu lieu partout en même temps, et cette plénitude romane, nous reste assez insaisissable. Et comment ne le serait-il pas ? Ces coups d'enthousiasme et de génie sont fulgurants. Nous devons nous passer, dans notre recherche des transitions, d'un dernier chapitre essentiel et bref, dont le panthéon des rois, à Saint-Isidore de Léon, pour-

(4) Georges Gaillard, *Études d'art roman*. Presses universitaires de France, Paris 1972, *passim*.

rait nous donner quelque idée, avec sa massivité expressive de force et, en fait, si prudente.

Cette lacune est compensée par l'attrait artistique de beaucoup des monuments que nous avons passés en revue, et qui, bien des fois, dépasse leur intérêt pour l'histoire de l'art et pour l'archéologie ⁽⁵⁾. Santa Comba de Bande, Santullano et Nora, le palais du mont Naranco, Santa Cristina de Lena et Valdedios, San Miguel de Escalada et San Cebrian de Mazote, seraient partout et en tout temps des monuments insignes. Ils n'ont pas besoin d'être intéressants pour être beaux.

⁽⁵⁾ Mes vifs remerciements à Roland Tefnin pour ses belles photos.

PLANCHES



2

1. Santullano (première moitié du IX^e siècle) à Oviedo, la façade Ouest. (Photo Denise Gilbert.)

2. Santullano, le chœur et ses chapelles annexes. (Photo Denise Gilbert.)



3



4

3. Santullano, un pilier de la nef. (Photo Denise Gilbert.)

4. Santullano, le transept et le chœur vus à travers l'arcade centrale et la fenêtre Sud de l'iconostase. (Photo Denise Gilbert.)



5



6

5. Santullano, peintures murales au mur Est du transept.

(Photo Roland tesnin.)

6. Église de Nora, intérieur, de la nef au chœur, côté Nord. (Photo Denise Gilbert.)



7

7. Palais du mont Naranco (milieu du IX^e siècle) à Oviedo, façade Ouest. (Photo Denise Gilbert.)



8



9

8. Palais du Naranco, perspective intérieure vers l'Ouest.
(Photo Roland Tefnin.)

9. Palais du Naranco, chapiteau (Photo Denise Gilbert.)



10



11

10. Palais du Naranco, chapiteau (*Photo Denise Gilbert.*)

11. San Miguel de Lillo (milieu du IX^e siècle) sur le Mont Naranco à Oviedo, façade. (*Photo Roland Tefnin.*)

12



13



14



12. Santa Cristina de Lena (milieu du IX^e siècle), façade.
 (Photo Roland Tefnin.)

13. Santa Cristina de Lena, intérieur, l'iconostase. (Photo
 Roland Tefnin.)

14. Santa Cristina de Lena, fenêtre Sud du chœur. (Photo
 Denise Gilbert.)



15



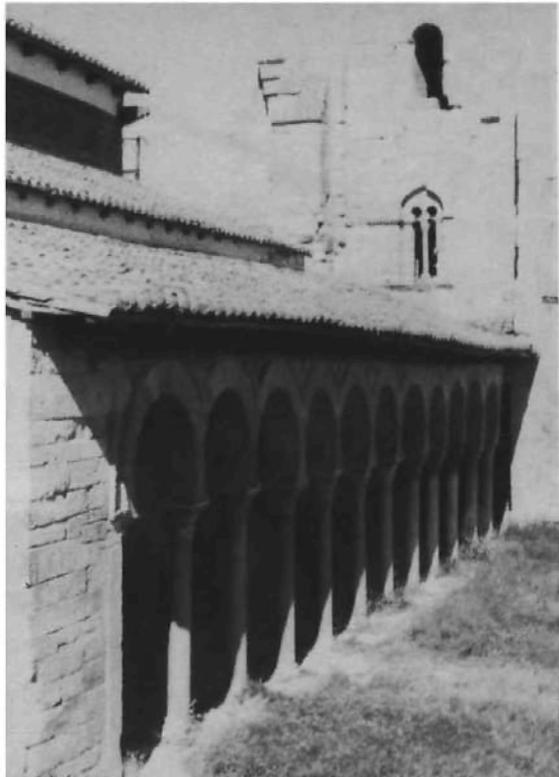
16

15. San Salvador de Valdedios (fin IX^e siècle), façade.

(Photo Roland Tefnin.)

16. San Salvador de Valdedios, chapiteau à palmes.

(Photo Denise Gilbert.)



17



18

17. San Miguel de Escalada (début X^e siècle près de León), portique Sud. (Photo Denise Gilbert.)
18. San Miguel de Escalada, fenêtre Ouest du portique Sud. (Photo Denise Gilbert.)

19



20



19. San Miguel de Escalada, pignon Ouest (Photo Denise Gilbert.)

20. San Miguel de Escalada, intérieur vers l'Est, de la nef à l'iconostase. (Phot Denise Gilbert.)



21

21. San Miguel de Escalada, l'iconostase vers l'Est. (Photo Denise Gilbert.)

22



23



22. San Cebrian de Mazote, (première moitié du X^e siècle) perspective intérieure vers l'Est. (Photo Michel Gilbert.)

23. San Cebrian de Mazote, voûte du bras Sud du transept. (Photo Michel Gilbert.)



24



25

24. Santa Maria de Wamba, façade romane et portique Sud (début XIII^e siècle) (Photo Denise Gilbert.)

25. Santa Maria de Wamba, intérieur, nef romane et chœur mozarabe (X^e siècle). (Photo Michel 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> 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.

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.

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.