Pierre Burger
André Crémillieux

LA SIRENE
ET
LE CHAPITEAU ROMAN

VELAY

Editions du Roure. 1997

Des mêmes auteurs :

Pierre Burger :

- Illustrations de "Les tapisseries de l'abbatiale Saint-Robert de la Chaise-Dieu". Avec Michel Pomarat. Société académique du Puy (1975).
- Illustrations de "Saint-Jacques de Compostelle". Le fil de la Borne, n° 15 (1992).
- Illustrations de "Peintures murales romanes de la Haute-Loire". Le fil de la Borne, n° 21 (1995).
- Catalogue des expositions annuelles des Amis du baptistère. 1978 à 1993. Le Puy-en-Velay. (Illustrations).

André Crémillieux :

-"La Baume d'Arlempdes - Préhistoire et Histoire". Avec le concours du CNRS. Ed. des Cahiers de la Haute-Loire. Le Puy-en-Velay (1980). Epuisé.
- "Les planchettes à dentelle". Cahiers de la Haute-Loire. Le Puy-en-Velay (1984).
- "Pierres sculptées de l'habitat paysan". Cahiers de la Haute-Loire. Le Puy-en-Velay (1992).

TABLE

Avant-propos. 7

Thèmes abordés

La sirène est-elle la luxure ou autre chose ? 10
A la recherche des sirènes en Velay. 13
Le sculpteur roman. 51
Voir également :
Quelques sources d'inspiration. 53
Généralités sur l'art roman. 66
Mécènes et décideurs. 67
Trois exemples en Velay. 68
Les Pères de l'Eglise. 56
Résumé de la démarche. Rappel de l'hypothèse. 58
Le chapiteau-acanthe. 61
La Gorgone. 66
La femme, l'Eglise et le sculpteur roman. 69
Le mythe :
La sirène est un mythe modelable. 87
Les premières sirènes. 90
La sirène poisson. 91
Le berceau des mythes. 92
Les ossements blanchis. 93
Substitutions. 94
En amont du mythe. 95
Homère et la première mention. 88
Sirènes isolées et message sans sirènes. 86
Le néo-roman. 84
La sirène du XIIIe siècle à nos jours. 97
Retour aux sources. Cicéron. Le *De Finibus*. 101

Notes. 105
Glossaire. 115
Bibliographie générale. 117
Table des illustrations, plans, dessins, photographies. 123

Les mots suivis de (*) figurent dans un glossaire en fin d'ouvrage.

« Amour ou Phébus... Lusignan ou Biron ?
... J'ai rêvé dans la grotte où nage la sirène
Et j'ai, deux fois vainqueur, traversé l'Achéron ».

Gérard de Nerval
El desdichado

Avant-propos

Ce livre a pour raison première d'inviter le lecteur à dévorer des yeux les chapiteaux romans. Il y a autant de splendeurs dans quelques très vieilles églises, romanes donc -en Velay la pierre est rouge ou noire et jaune l'arkose- que dans un grand musée. Mais il y a de plus l'ombre et la lumière de cette ombre, le silence et le temps pour chacun de dévorer des yeux les chapiteaux romans. Les chapiteaux résonnent entre eux, s'accordent et se complètent.

Le sculpteur n'a pas décoré son église au hasard.

Voyage. Avec la sculpture au programme. C'est la seule fois dans l'Histoire où l'Art a pénétré les plus petits hameaux reculés des campagnes.

Pour ce voyage point n'est besoin d'une foi religieuse. L'art roman est d'abord un humanisme, une page de l'aventure humaine : des gens ont des idées, des croyances, des savoirs et des savoir-faire ; ces gens vivent à une époque donnée, le Moyen-Age, dans une société donnée, l'Eglise du Moyen-Age, et vont sculpter la pierre.

Ils ne sont pas grands initiés ! Ils sont artisans sculpteurs.

L'idée directrice de ce pélerinage en pays roman, le fil d'Ariane, sera la recherche de la sirène. Cet être fabuleux, cette vision, ce mythe en un mot, est souvent représenté dans nos églises. Le jeu consiste à le trouver et à comprendre ce qu'il y fait.

D'une église à l'autre, d'un chapiteau à l'autre, de sirène en sirènes -quelque cent vingt photos ou dessins nous y aident- nous essaierons de savoir d'où vient cette femme ondoyante qui écarte ses deux queues de poisson de façon, dit-on, très provocante. Ainsi cheminant, nous chercherons des arguments dont la liste figure en table des matières.

La démarche est simple : c'est l'histoire de la sirène. Dans les textes, sur les livres ou les sculptures, qui est-elle et pourquoi ce succès tout au long des siècles, et pourquoi surtout est-elle si fascinante sur le chapiteau roman ?

Y est-elle vraiment séductrice, et si oui de quelle séduction s'agit-il ?

Les questions qui se posent orientent l'enquête de moralité (la sirène est-elle image de bonne compagnie ?) vers son créateur : Homère. Et vers l'Antiquité classique.

Qu'y a-t-il de commun entre la sirène d'Homère et celle du sculpteur roman, la sirène de l'artisan sculpteur des églises romanes de l'ancien diocèse du Velay ?

Elles ont en commun l'art de la parole et le goût du savoir. Elles ne parlent pas de la séduction charnelle mais de la connaissance.

La contemplation, ou même la simple observation, des décors romans dans les centaines et centaines d'églises romanes qui parsèment nos paysages, est toujours la source d'inépuisables interrogations. Par églises romanes on entend en général -sans ignorer qu'au cas par cas l'analyse architecturale élargit souvent la chronologie- les édifices religieux des Xe au XIIIe siècles. Par décor roman on entend en général -sans ignorer que l'oeuvre d'art, à cette époque, s'exprime dans tous les matériaux- les chapiteaux en pierre, les sculptures en pierre.

Le chapiteau est la partie ornée de moulures ou d'ornements (on dit aussi corbeille) qui occupe la partie sommitale de la colonne ou du pilier. Il est délimité par l'astragale en bas, et le tailloir en haut. Le chapiteau est un champ que l'artiste sculpteur a peuplé de la formidable richesse de son art. Foisonnantes diversités. Création d'un moment du génie humain qui l'emporte parfois sur bien d'autres moments, l'art grec, l'art Renaissance... Inventions. Evocation. Les titres de la collection Zodiaque se présentent d'emblée (1). Mais tout aussitôt on craint l'érudition et l'on voudrait s'approcher d'une église romane avec simplicité. D'où vient tant de fascination ?

Ce cheminement tout à la fois admiratif et interrogatif est ponctué par les chapiteaux. Beaucoup de livres les décrivent, les dissèquent, les expliquent ; mettons en avant ce qui nous semble important pour le propos qui va suivre : nous voyons trois sortes de chapiteaux. D'abord ceux qui se comprennent au premier coup d'oeil : historiés (scènes de la Bible ou du Nouveau Testament) ou descriptifs et réalistes (les métiers, les représentations des saisons...). A l'opposé, les chapiteaux complexes, enchevêtrés de formes monstrueuses, oniriques, où les exégètes du symbolisme trouvent leur pain quotidien. A coup sûr l'art roman est tératogène (il crée des monstres) et de ce point de vue il n'est ni le premier ni le dernier. Enfin, une autre catégorie. A la fois claire dans son tracé et mystérieuse dans son intention, à la fois sage par la forme et impénétrable par son sens, à la fois évidente dans ce qu'elle montre et équivoque dans ce qu'elle veut dire. Dans cette dernière catégorie nous rangerons les compositions symétriques avec animaux, les compositions très diverses avec pour thème central le visage ou la tête, les compositions autour du végétal (2), et enfin, et surtout, la sirène.

La sirène image de la luxure ?

Pour tous les auteurs, à quelques nuances près, il y a unanimité : la représentation de la sirène sur le chapiteau roman est l'indicateur d'un sens péjoratif. Nous aurons à démêler la dérive du thème dans la littérature pour essayer d'y trouver un fil directeur, mais il est patent que la sirène est perçue comme la tentation, la séduction, la luxure, le péché (de la chair principalement), et donc sa représentation sculptée constitue une mise en garde contre les vices. « La sirène, qui signifie la tentation de la chair » (Beigbeder, 1969, op. cité page 143). « Créature diabolique... la sirène aux formes sensuelles...». (S. Cassagnes-Brouquet, 1993, page 75) (3).

Comme le note S. Rebold-Benton (4) : « La version sirène semble avoir été privilégiée dans l'art chrétien et spécialement à l'époque romane. Son imagerie à la périphérie de l'église semble révéler une interprétation négative en faisant de la créature le symbole du Mal associé au sexe féminin ». Sculptée ou non, la sirène n'a pas bonne réputation parce qu'on répète de siècle en siècle -c'est ce que l'on verra sous l'histoire du mythe- et ce depuis Homère comme chacun sait, qu'elle séduit par son chant, puis par sa beauté, puis par ses artifices. Les artistes romans ont bien raison de stigmatiser le péché en représentant la sirène... C'est en tout cas ce que l'on peut déceler chez les moralistes du XVIIe siècle. Dans un remarquable ouvrage, intitulé «Tableau du temps des muses » Michel de Marolles écrit (5) : « Ce qui est (il s'agit de la sirène) une admirable figure des malheurs où l'on s'engage quand on se laisse aller aux appas de la volupté » et : « Enfin il faut éviter la paresse comme l'écueil d'une infidèle sirène ». Nous aurons sans doute à voir de plus près les nuances, chronologiques surtout, entre sirènes-oiseaux et sirènes-poissons mais retenons ici que le mot et ses représentations évoquent à chaque époque, pour chaque auteur, l'aspect nocif et péjoratif de la séduction. Tout chez la sirène concourt à la perfidie : ses cheveux, son sourire, ses seins, ses impudiques écartements. Et une collection iconographique superbement représentée (6) nous convainc que l'art religieux, roman surtout mais d'autres également, ne voit dans les attitudes de la sirène que des invites à admettre l'équation : séduction = péché. Les attributs d'une féminité assimilée au diabolique auront beau s'édulcorer : des jambes-queues maintenues relevées (sirènes romanes) au peigne ou au violon des sirènes gothiques, en passant par les scènes d'allaitement, de miroirs ou de tissage, c'est toujours la même chose : la sirène est femme -la femme est séduction- la séduction c'est le péché.

Dans ce concert de dénigrement d'une faune incertaine et déviante -cible privilégiée, la sirène n'est pas seule incriminée (7)-

utilisée à des fins moralisatrices par les sculpteurs, romans pour notre propos, peu de voix discordantes. Des restrictions, pourtant empreintes de raison, sont passées inaperçues. Telle : « La sirène apparaît le plus souvent comme une jeune adolescente sans ruse. Les seins sont petits, son sourire est innocent ; on l'imagine difficilement éveillant l'appétit sexuel, mais selon le concept misogyne de l'Eglise, elle n'en est pas moins fille d'Eve ». (8).

La sirène image d'autre chose ?

Le doute est un état d'esprit difficile à exprimer... Disons que dans l'attribution systématique du chapiteau-sirène au registre des péchés capitaux il y a quelque chose qui ne satisfait pas totalement. En d'autres termes, est-il si avéré, comment être certain que l'artiste roman a utilisé ce beau motif seulement pour flétrir la tentation, porteuse du Mal ? Car enfin, lorsque le sculpteur veut pointer par son art l'enfer du pécheur orgueilleux, coléreux, luxurieux, envieux, paresseux, gourmand ou avare, il le fait en termes beaucoup plus violents, en promettant des tourments beaucoup plus évidents que cette sirène d'apparence à tout le moins placide. Il n'est que voir les flammes, crocs, dents, scies, tortures des tympans, côté damnés, pour constater que, mû par ses certitudes et sa foi, l'artiste ne prenait pas de gants pour dépeindre les risques encourus par les rebelles à l'Eglise et à ses enseignements. Peignait-il ces risques dans un langage accessible au plus grand nombre, clercs, moines ou gens du peuple, ou bien les peignait-il dans son langage à lui, créateur, parfois inaccessible et pas seulement au regard ? Vaste problème. Toujours est-il qu'il n'y a pas, à notre connaissance, de sirène à la gauche du Christ sur les tympans célèbres.

On nous rétorquera que la malignité de la sirène est toute la question. Elle ne met pas le péché en scène, elle l'annonce, elle est tentation. Mais pourquoi alors de la luxure ? Serait-elle pédagogiquement destinée à nous faire comprendre le chapiteau de la femme adultère aux seins dévorés par les serpents ? Et les autres ? Quel autre chapiteau aussi serein, aussi équilibré, aussi impénétrable, serait annonciateur du péché d'avarice ? Ou de colère ?

On a avancé plus souvent que l'avertissement était émis en direction du moine. Ces images étant là pour son édification, pour parer éventuellement à d'humaines défaillances... L'argument vaut bien pour les cloîtres, à l'entrée des abbatiales, mais -et c'est là l'ambition de cette étude- l'on verra que le chapiteau à la sirène figure dans des églises très modestes, très humbles, où le moine ne séjournait pas ou peu, rurales dépendances à l'écart des grands foyers culturels abbatiaux. Or, le souffle

créateur est partout le même. Bien ou moins bien sculptée, plus ou moins abondante, plus ou moins intellectualisée par des références savantes ou seulement recréées, la ferveur du discours sur la pierre, inégale en intensité, procède de la même intention.

C'est dire que ce qui surprend dans la contemplation de ces chapiteaux-sirènes c'est la permanence du motif. A de rares exceptions près, dans la période et l'espace envisagés, le Velay roman, les sirènes sont toujours représentées de la même façon : queue écailleuse et bifide (*), terminée à chaque extrémité par un toupet plus ou moins garni et tenue fermement écartée par les bras, soit tendus, soit coudés, ce qui donne aux cuisses/queues des courbes plus ou moins accentuées. Nous nous garderions de parler de stéréotype, le mot est étranger à l'art roman, mais il est de fait que le motif s'impose à la vue dès qu'on s'y intéresse, interpelle de loin et les sirènes *atypiques* -nous en rencontrerons quelques unes- sont rares et n'entreront pas facilement dans le schéma proposé.

Nous sommes incrédules devant ce consensus réprobateur. Comment un personnage aussi délié, aussi étonnant que mystérieux dans son maintien, aussi hiératique et aimable à la fois, animé d'une vie intérieure par ces regards infinis, comment un personnage aussi énigmatique pouvait-il être voué aux gémonies par l'artiste roman ? Aussi nous avons décidé de dévisager chaque sirène rencontrée et d'essayer de comprendre comment et pourquoi ce mythe millénaire se trouvait dans l'église romane. En un mot, nous partions à la recherche d'un motif qui évoquait bien pour nous la séduction, mais pas la tentation. Dans sa silhouette élancée vers le haut et penchée vers le bas nous trouvions à la sirène un air de spiritualité mais pas de sexualité. Tout le propos de ce livre sera de vérifier cette hypothèse... et, bien évidemment, de l'infirmer parfois car l'artiste sculpteur, animé des mêmes intentions, n'était pas partout, ni toujours, le même. On ne sculptait pas dans les cathédrales comme au fond des campagnes. Les savoirs et les savoir-faire étaient divers.

A la recherche des sirènes. (fig. 1).

Nous avons bien dit au fond des campagnes... Si l'on veut juger la sirène il faut la voir partout où elle se trouve, et pas seulement dans les sites réputés, rendez-vous obligés pour somptueux livres d'art qui en une page ou deux présentent un éventail interrégional des luxurieuses. Mais pour la voir partout il ne faut pas que le territoire soit trop vaste ! Nous avons choisi de n'observer que les sirènes, rien que les sirènes et, si possible, toutes, de l'ancien diocèse du Velay. De toutes les églises, romanes et autres également, de l'ancien diocèse du Puy (9 et 10).

Le lecteur qui a bien voulu nous suivre jusqu'ici pourra consulter notre carte du diocèse et des 17 sites à sirènes. Car on nous avait dit : il y en a partout. Que non ! Chemin faisant nous trouverons des motifs qui peut-être l'évoquent, mais de sirènes vraies, peu. Il faut ajouter qu'il en existe parfois plusieurs sur le même site. On nous avait dit également : elle est presque toujours aux entrées. Non plus ! Elle est surtout, comme nous allons le voir, dans le choeur ou dans la nef.

Tout d'abord, nous avons vite constaté que trois questions se posaient en même temps : y a-t-il dans cette église une sirène ? et si oui où est-elle, avec qui est-elle ? Quels motifs l'entourent ou bien lui font face, ou bien l'accompagnent, ou bien sont avec elle en opposition, en complémentarité ? Ainsi nous nous sommes faits à l'idée que le chapiteau à la sirène était toujours dans le même contexte. Que les autres motifs, toujours les mêmes, se retrouvaient d'un site à l'autre, autour de lui, de façon identique. Qu'il se produisait comme une mise en situation de quelques thèmes, une organisation de l'espace autour du chapiteau-sirène qui s'interprétait, ainsi que son sens, voulu par l'artiste, comme les relations ou les moments d'un discours. Le chapiteau-sirène ne nous apparaissait plus comme un élément remarquable et isolé dans son apparence propre, mais plutôt comme l'acteur d'une construction, le révélateur d'un mouvement de la pensée, dans une scène mise en place par le sculpteur.

Cette démarche qui consiste à interpréter les chapiteaux dans leur distribution spatiale et dans les relations qui s'établissent entre eux, n'est assurément pas nouvelle, quoique récente. Elle est dans le droit-fil de la recherche scientifique actuelle. Après les études descriptives et comparatives limitées trop souvent aux sites et aux thèmes remarquables viennent les études plus dynamiques : on recherche des courants, des écoles, des mises en parallèle. Avec l'irruption du structuralisme, la notion d'organisation plus globalisante se fait jour. Bien épaulée par la lecture des symboles elle permet à certains auteurs de proposer des

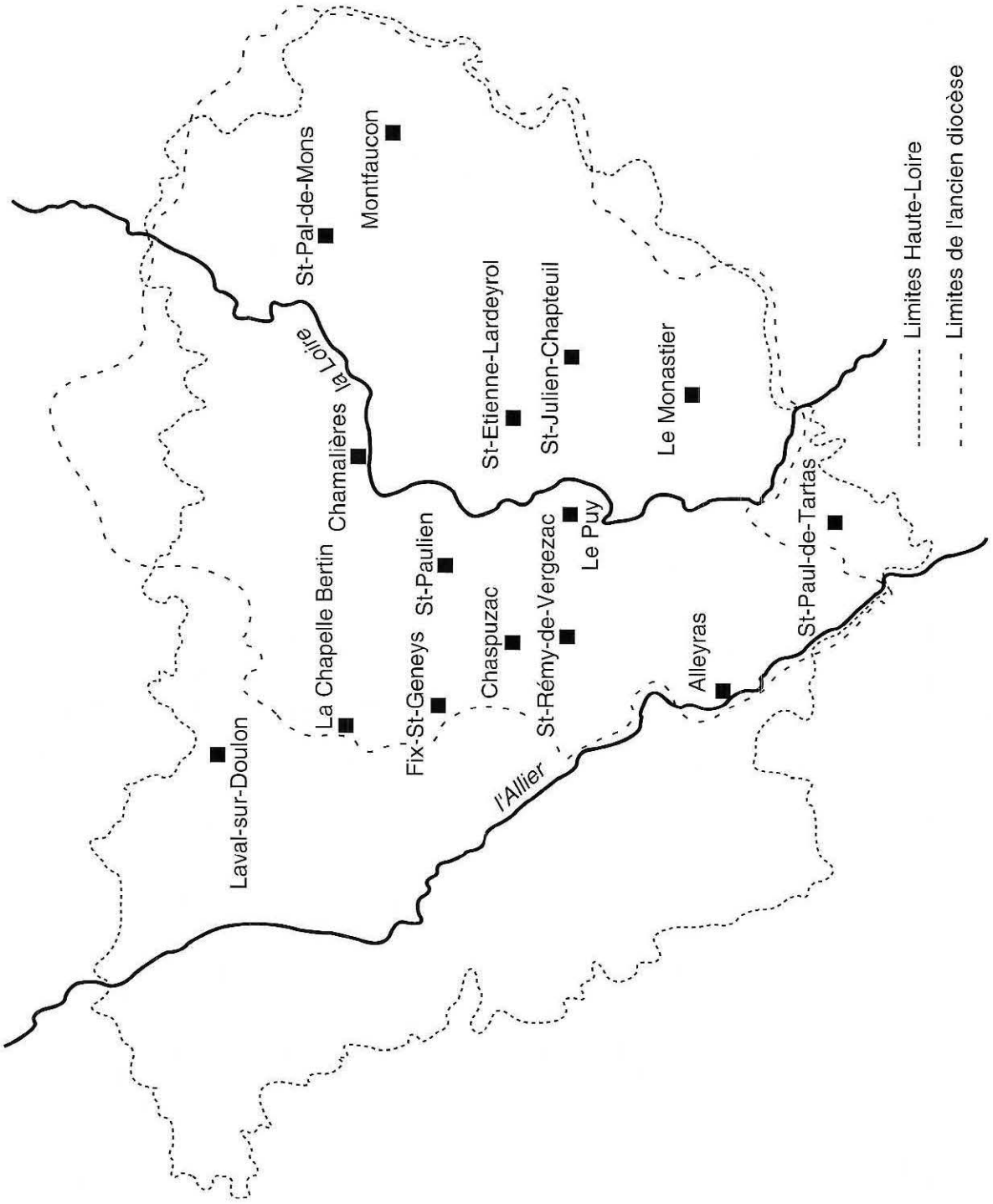


Fig. 1 - Carte de la Haute-Loire et implantation des églises romanes étudiées.

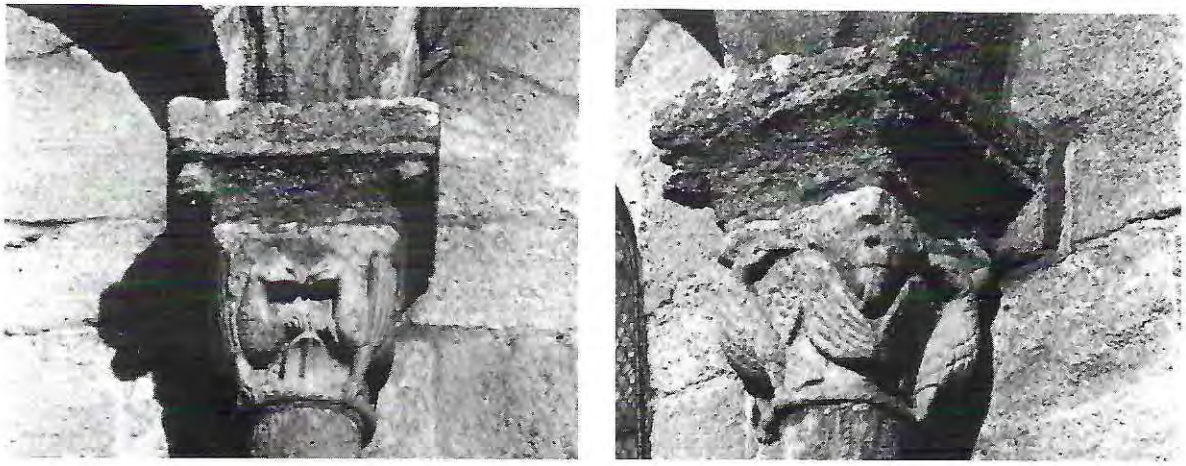
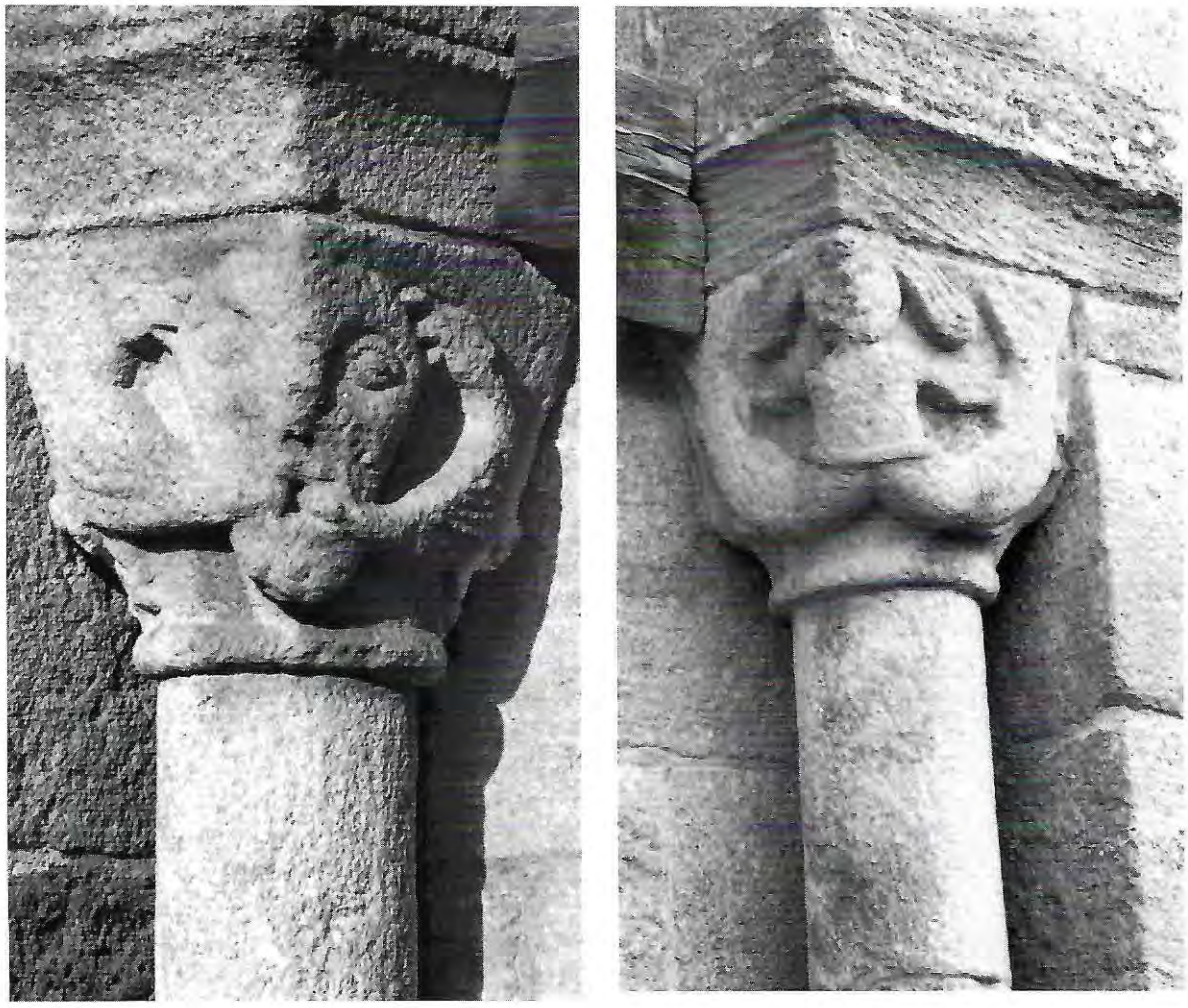


Fig. 2



synthèses panoramiques faisant appel à Jüng, Lévi-Strauss et Leroi-Gourhan... (11).

Néanmoins, il nous faut maintenant soumettre l'hypothèse : la sirène n'est pas la luxure mais une messagère, un héraut, à l'épreuve des scènes rencontrées. Nous allons donc nous rendre dans toutes les églises. Du porte à porte en quelque sorte (12).

De sirène en sirènes.

Nous avons assez dit que notre propos n'était pas de privilégier tel ou tel chapiteau-sirène spectaculaire, ni d'établir une hiérarchie entre les sites pour élaborer d'hypothétiques foyers de création, des modèles dont se seraient inspirés les artisans des églises rurales. C'est donc au hasard des rencontres, partout, que nous allons observer le discours du sculpteur lorsqu'il met en scène la sirène et les arguments, les chapiteaux complémentaires qui ponctuent et éclairent les moments de ce discours.

Saint-Etienne-Lardeyrol. (fig.2).

Prieuré casadéen (*) depuis 1167. L'église pourrait dater du XIe siècle, mais plus sûrement du XIIe (Thiollier, op. cité, page 144).

Les quatre chapiteaux qui ornent la façade forment un ensemble cohérent et des relations s'établissent entre eux si l'on veut bien considérer le chapiteau en bas et à gauche comme le thème (l'un des thèmes, nous en verrons d'autres) de la bonne parole, de la bouche vers l'oreille, portée par des oiseaux (voir pattes, plumage, becs : ce ne sont pas des feuillages). Le regard revient se poser sur la sirène puisqu'elle est exactement en face... Entre les deux chapiteaux se crée un écho, une inter-dépendance.

L'artiste nous invite, plus que cela même, il nous oblige à mettre ces deux chapiteaux en relation par la réplication (*) des formes arrondies identiques et ondoyantes : la concavité du dos de l'oiseau, la concavité de la queue de la sirène.

On ne peut plus alors se dispenser de lever les yeux. En haut trônent des images que nous allons retrouver si souvent, parfois avec des acteurs différents, aigles, chevaux, dragons, mais toujours en position d'équilibre serein, de plénitude majestueuse et assurée. Ici des animaux fabuleux et ailés ont posé majestueusement une patte sur l'acanthe. Il y aura acanthe ou feuillages, ou végétaux, chaque fois que l'artiste voudra définir le champ où s'exerce son discours. Ce sera l'immensité,

réceptacle de la parole. Foule du peuple ou déjà des élus, masse inerte mais qui s'animera si une tête en émerge, éléments touffus et inorganisés ou au contraire organisés, rangés par groupes, comme liés, comme gerbes. Ici une seule feuille, lieu de convergence, accentue le propos : de la parole découle l'organisation. L'autre chapiteau, en haut, à droite, confirme en insistant sur l'envergure du message. Ailes déployées. Envol.

Revenons à cette première sirène. Elle est un peu massive mais très typique avec ses cheveux raides et ses queues bien pisciformes (*) et galbées. Nous trouverons des sirènes bicaudales (*) agrémentées de volutes, plus ouvragées, plus *jolies* (13). C'est dire que nous essaierons de ne jamais oublier que les chapiteaux sont aussi de beaux décors et qu'ils sont là pour la beauté de l'édifice. Ici, il semble évident que le sculpteur s'est complu à jouer formellement sur les courbes des lignes identiques : queues et corps des oiseaux. Mais ces décors sont en même temps des créations d'une foi.

A Saint-Etienne-Lardeyrol, donc, quatre chapiteaux en résonnance. Un programme discursif où l'on voudrait retrouver ce que l'artiste a voulu dire... Que le lecteur ne s'offusque pas de notre démarche par analogies et associations d'idées et qu'il veuille bien cheminer avec nous vers d'autres sirènes, après avoir constaté que notre interprétation de la façade de Saint-Etienne-Lardeyrol est diamétralement opposée à celle de R. Saint-Jean (14). Non seulement sur la lecture des thèmes mais aussi sur le matériau des sculptures. Nous ne savons pas si « la brèche volcanique est rebelle au travail raffiné du ciseau » (p. 299) mais la question ne se pose pas ici puisque les chapiteaux du portail sont en arkose.

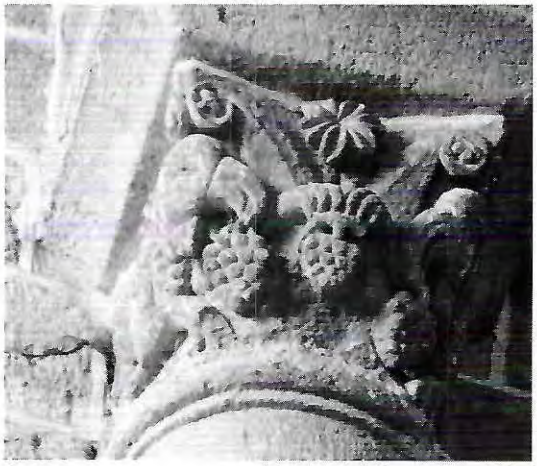
Chamalières-sur-Loire. (fig. 3)

Prieuré conventuel (*) dépendant du Monastier-Saint-Chaffre depuis le milieu du Xe siècle. L'église actuelle est dédiée à saint Gilles. La nef, les bas-côtés, le transept et la partie inférieure de l'abside sont d'un style homogène et semblent dater de la fin du XIe ou du début du XIIe siècle. (Thiollier, op. cit.p. 94).

Le champ tracé par la présence du chapiteau-sirène, le secteur *sirénien,* c'est-à-dire l'horizon géographique qui participe à une même mouvance, occupe les chapiteaux des quatre colonnes qui surplombent la nef le plus à l'ouest, vers l'entrée.

Nous reviendrons plusieurs fois sur cette notion d'espace homogène tant sur le plan artistique et décoratif que sur le plan

Fig. 3



thématique des mises en relation. A Chamalières, à partir de la sirène (*des* sirènes. Il y a lieu de remarquer sur ce chapiteau, l'un des plus attachants de la récolte, que l'artiste en sculptant quatre sirènes côte à côte utilise au mieux les mains larges et les queues juxtaposées pour dessiner une frise, une vague, en traits fins verticaux : les nageoires caudales, ou en traits horizontaux : les doigts), à partir des sirènes, donc, se développe le thème que nous connaissons déjà pour l'avoir rencontré à Saint-Etienne-Lardeyrol. Thème de la parole, de l'autorité qui organise, d'un discours dont on mesure immédiatement le résultat : les scènes équilibrées. Le relais narratif étant assuré par le chapiteau-feuillage : l'épanouissement végétal, superposé à une rangée de feuilles courtes. Epanouissement accentué non plus par le végétal décoratif, mais au plan du sens par l'émergence d'un masque-tête au sommet de la corbeille. Les chapiteaux de l'équilibre, de ce qui est bien, de ce qui évoque la certitude sont alors lisibles en toute clarté : pattes posées sur le fruit (grappe ?) en parfaite symétrie décorative. Tous les détails doivent donner l'impression de l'aboutissement : monstres assagis (félins ? ... on devine un pelage... animaux issus du tréfonds des bestiaires, au bec démesuré). Il faut également apporter la plus grande attention -nous le faisons sur des dizaines de photographies, des dizaines par chapiteau, s'entend- aux volutes et rosaces qui scandent les lieux des sirènes. Soit, ici, le milieu souligné par la rosace/rond/cercle/fleur/roue, soit l'angle marqué par le doux enroulement. Est-il besoin de rappeler la force évocatrice de la grappe suspendue ?

Dans le prolongement visuel des quatre colonnes de la nef on remarque que « l'arc qui supporte le carré du transept descend plus bas que les doubleaux... il repose sur des tronçons de colonnes sculptés en forme de têtes et peut-être taillés après coup ». Et effectivement, Thiollier (op. cit. p. 96) nous autorise à douter de la bonne adéquation de ces deux motifs à l'ambiance de haute spiritualité qui émane des chapiteaux précédents. Ces visages trop bien dessinés n'évoquent pas le XIe siècle, bien qu'en symétrie et opposition, l'un calme et l'autre en pleurs, comme toujours dans l'art roman. Néanmoins, les chapiteaux floraux qui surplombent ces têtes sont bien dans la norme : sérénité du décor qui va des feuilles ouvertes vers les volutes et les liens, pour celui de gauche, alors que sur celui de droite on pourrait lire une moindre organisation. Sur ces deux têtes en cul-de-lampe nous sommes dans le doute.

Le Monastier. Extérieur, côté sud. (fig. 4).

L'église, ex-abbatiale de Saint-Chaffre, est dédiée à saint Martin. Elle demeure l'édifice essentiel de l'ensemble conventuel qui enfouit ses racines dans la prestigieuse histoire de ce très vieux monastère. Nous ne retiendrons pas la date de 570 proposée par notre guide habituel (Thiollier, op. cit. p. 119), mais plutôt la fin du VIIe siècle adoptée, pour la fondation du monastère, par la plupart des historiens contemporains dont A. Fayard (15). L'église, elle, pour ce qui nous occupe, est majoritairement du XIe siècle. Néanmoins, les dates hautes de la fondation, antérieures à Cluny, et la réussite séculière liée à une intense vie religieuse prouvent que cette abbaye connut très tôt un rayonnement intellectuel important (16). Par la suite, et jusqu'au XIIIe siècle, les rapports privilégiés avec Rome et Cluny, ainsi que l'autorité acquise parfois par certains abbés dans la chrétienté du temps -songeons à Gotescalk, moine, puis abbé, puis évêque parcourant l'Europe- tout concourt à faire de cette abbaye un haut lieu de réception, de glorification, d'échanges du message spirituel dans le monde des idées du temps et de l'art du temps.

Les chapiteaux qui s'enclenchent thématiquement sur la face sud sont au nombre de huit, (nous n'en produisons que trois, les plus *parlants*), et il y a lieu de noter que la perspective de cet ensemble n'est accessible au regard que depuis deux siècles. En effet, l'église Saint-Fortunat, même dans ses états successifs « jouxtait l'abbatiale sauf un étroit passage » (17) et ce depuis le IXe siècle. On peut supposer par ce détail que l'artiste ne plaçait pas le paraître au premier rang de ses préoccupations.

Les deux chapiteaux semblables de la porte d'entrée, entrelacs et souples tiges qui se perdent et réapparaissent, font allusion au thème de Dédale et du vrai chemin à choisir. Le regard s'élève donc vers le motif immédiatement au-dessus : la sirène. Dans son apparence juvénile et fluette mais enjolivée d'un très riche décor où tout ramène à l'insondable gravité du visage, la sirène initie tout le discours, en cinq chapiteaux, qui d'abord se développe en acanthes très fines, en bouquet épanoui. Un petit lien enserre deux rameaux de la bande supérieure, qui en s'écartant vers le haut laissent la place à une petite rose. La parole organise et aussi édicte ce qui doit être. Les chapiteaux de la fenêtre suivante, toujours en lisant de gauche à droite, sont plus rigides, les feuilles moins souples et plus nervurées ; un lien à deux torrons est plus serré. L'avant-dernier chapiteau, mal situé dans un recoin étroit, est néanmoins le plus évident puisque le thème de l'oralité y est prépondérant (bouche) et la signification des végétaux est claire également : ils sont précisément liés

Fig. 4

à la parole ; on peut affirmer qu'ils représentent, issus de la bouche, la parole elle-même. Enfin, le dernier chapiteau suggère un moment accompli voulu par le message : trois étages végétaux dont le plus haut est le plus organisé.

Le Monastier. Intérieur, côté sud. (fig. 5).

A l'extrémité sud de la troisième travée, deux chapiteaux encadrent la fenêtre. En face d'eux, mais plus haut vers la voûte, les chapiteaux des piliers nous semblent participer à un autre mouvement. De toute façon, la forêt de chapiteaux de cette église constitue un sommet dans l'art roman régional et son étude détaillée serait du plus haut intérêt tant l'on pressent un lieu de très haute culture. Ici l'accord devient particulièrement sensible entre le vertical, murs et piliers, domaines du bâtisseur, et l'horizontal des espaces peuplés par les sculptures, domaine de l'artiste. Quoi de plus normal que la voûte constitue alors la synthèse de ces deux mouvements opposés et complémentaires, au sens presque musical des termes.

Pour en revenir à cette sirène, nous la trouvons toujours aussi modeste dans son maintien, quoiqu'au regard plus assuré que l'autre, et toujours aussi fleurie dans ses atours. Mais le ton a changé car elle nous commente la scène d'en face et c'est de combat qu'il s'agit. La sirène ici enseigne la lutte du Bien et du Mal, thème omniprésent dans l'art roman. Les personnages sont faciles à reconnaître : le Mal c'est un loup ou un chien, musculeux, griffu, la queue épaisse. Son adversaire l'a immobilisé et lui maintient la gueule ouverte. Cet adversaire c'est le dieu sumérien d'Agade (18), reconnaissable à son bandeau horizontal et à sa coiffure en katogan. Ici il est également zoomorphe : sa longue queue fouettant l'air est visible sur la partie gauche du chapiteau. Outre le fait qu'elle confirme l'existence de sources d'inspiration (Beigbeder, 1969, p. 12... mais peut-on parler de *province* mésopotamienne ?), cette scène nous permet de repérer une prédilection des artistes romans pour les grandes figures mythiques méditerranéennes lorsqu'ils voulaient représenter leur dieu dans des situations de conquête.

Fig. 5

Fig. 6

Saint-Paul-de-Tartas. (fig. 6).

Cette église du XIIe siècle ne faisait pas partie de l'ancien diocèse du Puy, mais de l'ancien diocèse de Viviers, une ligne de faîtes joignant Loire et Allier servant d'imprécise frontière.

Quelques églises de ce secteur -voir Saint-Arcons-de-Barges, Salettes- présentent comme originalité de petites sculptures païennes sur les façades, animales pour la plupart. A Saint-Paul-de-Tartas c'est un renard (ou un singe ?) sur le rebord de l'oculus (*) de la façade et une tête barbue, presque jupitérienne, sur un pilier contrefort du côté sud.

Mais c'est bien le chapiteau aux quatre sirènes tressées qui retiendra notre attention. Remarquons au préalable que les chapiteaux de cette église ne couronnent pas une colonne ou un pilier mais sont placés comme des modillons, la corbeille étant soutenue par une sorte de pilastre tronqué où deux éléments amincis jouent le rôle de corbeaux.

Quatre sirènes tressées, donc, au sens où les queues-jambes sont alternativement dessus (la gauche), dessous (la droite) et où les cheveux d'une sirène sont mis en parallèle avec les stries caudales de la sirène d'à côté, ce qui produit un curieux effet plastique. Si l'on ajoute à cela le rendu très minutieux des écailles (même sur le buste), l'allure très anguleuse des personnages et leur assise en surplomb du corbeau, sans astragale, l'on conviendra que ce chapiteau-sirène de Saint-Paul-de-Tartas présente une forte originalité. Originalité encore accentuée par la relative pauvreté artistique des trois autres pièces de l'ensemble : en face des sirènes une ébauche de tête -mais est-ce bien une tête, mal équarrie ?- émerge d'acanthes trop raides. Plus près de la porte, donc en premier à gauche de l'entrée, des feuilles longues et rigides ; à l'arrière plan de ces feuilles, deux formes également longues pourraient évoquer des oiseaux, bec à bec (?). Le chapiteau d'en face, à droite, est lui aussi végétal, en décor assez rigide comme les autres.

Singulière disparité entre la magnificence des sirènes et la raideur des trois autres chapiteaux... une impression de mal fini ou de décalage... Y aurait-il eu plusieurs sculpteurs ?

Alleyras. (fig. 7).

L'église Saint-Martin-d'Alleyras (Thiollier, op. cit., p. 84) date du XIIe siècle, attachée à l'empire clunisien par l'entremise du prieuré de Lavoûte-Chilhac. Les parties hautes de l'édifice ont été refaites au XVe siècle (nombreuses arêtes ogivales). L'abside est cerclée à l'intérieur par un rebord sur lequel reposent six colonnes ornées de chapiteaux décorés

tous, dit Thiollier, de motifs végétaux...

Etonnants chapiteaux d'Alleyras ! Que leur est-il arrivé ? Car une fois passée l'impression première de chapiteaux très, très grossiers en brèche scoriacée (plus scorie granuleuse et déchiquetée que brèche homogène), tantôt tuf rouge, tantôt gris, on ne distingue rien ou presque. De vagues bourrelets dans l'informe. Pourtant deux ou trois certitudes invitent à mettre techniquement en oeuvre à Alleyras des éclairages inhabituels. On discerne alors deux astragales sur les six et deux splendides végétaux : les dessins du bas, chapiteaux 1 et 6. Le reste n'apparaîtra que lentement aux lumières puissantes et frisantes... le reste, lorsqu'il n'est pas tout simplement détruit.

Nous allons maintenant décrire les chapiteaux de 1 à 6, de la gauche vers la droite. Nous trouvons (chapiteau 1) le rameau à quatre brins qui se dresse au-dessus de la corolle entr'ouverte. Puis rien (2e chapiteau). C'est-à-dire une corbeille arrasée à la hache qui a tout égalisé en amincissant du tailloir à l'astragale. Puis (chapiteau 3) des, disons, quadrupèdes qui boivent à un même récipient. Une forme allongée, bec ou longue gueule, plonge dans le récipient. Elisabeth Collard, la dessinatrice, a parfaitement respecté l'évidence et le doute (19). Le chapiteau d'après, le quatrième, est celui des sirènes... Incroyables et fugitives formes apparues à la vive lumière : le thème sirène y est nouveau. Aucun doute n'est permis : un bras sur deux descend (impossible à dire s'il maintient ou effleure la queue), l'autre bras porte une forme longue à l'oreille. Le chapiteau numéro 5 est symétrique du deuxième et a comme lui reçu les pires outrages qu'une sculpture peut recevoir : l'arrasement. Le sixième et dernier est reposant après cette tourmente : un végétal quintefeuille se reproduit trois fois et une tête, à chaque angle, émerge.

Etrange, presque inquiétant, questionnement à Alleyras : pourquoi des chapiteaux symétriques détruits ? A-t-on choisi la brutalité pour échaffauder la reconstruction des parties hautes ? Mais il reste, à peine, une certitude : le thème de la sirène y est reconnaissable. Parole/écoute - Affrontement/équilibre - Répercussion du discours à son début : hésitante germination, et dans son affirmation : la tête au-dessus des arborescences.

L'abside d'Alleyras se ressent d'une rusticité : le matériau y est grossier, au dedans, violenté de surcroît ; le soutènement, au dehors, y est massif... Le contraste n'en est que plus saisissant avec la pureté du discours lapidaire, preuve de la ferveur des artisans romans.

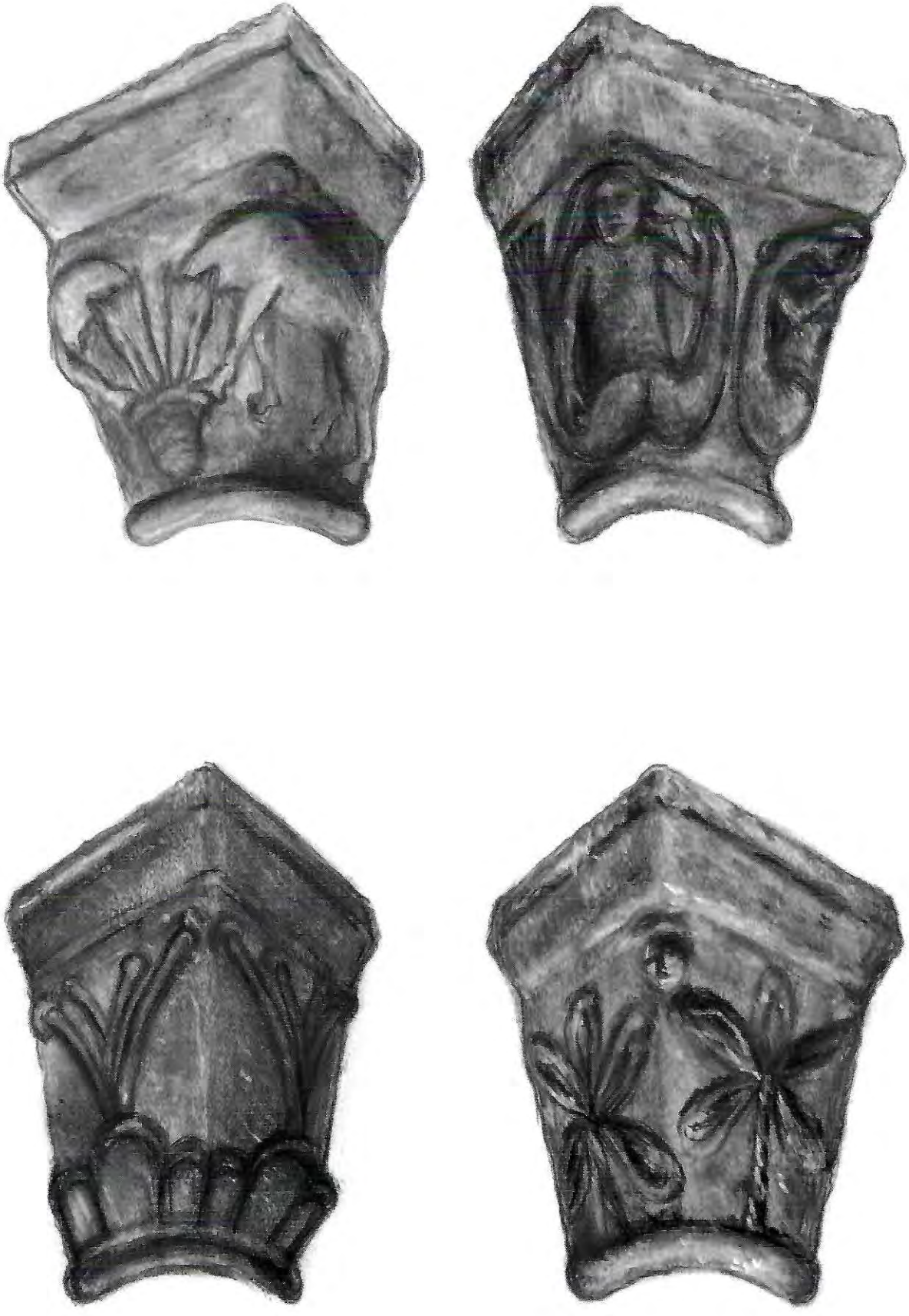


Fig. 7

Fix-Saint-Geneys. (fig. 8).

Thiollier (op. cit. p. 116) ne présente pas cette église très rurale sous un jour très flatteur. Seul le carré du transept possède, selon lui, des chapiteaux *bien* romans. Le reste est sans caractère... sans style... restauré au ciment et badigeon.

Il est vrai qu'à l'extérieur un clocher sans grâce fait mauvaise impression, ainsi que des murs crépis. A l'intérieur les piédroits sont raides et maçonnés sans relief. Mais malgré tout il se dégage de cet édifice un relent d'antiquité. Ce petit temple sombre n'est pas banal et mériterait réhabilitation. Les guides ne parlent pas de ces huit têtes incluses dans les murs de la nef, ni du masque sous l'arc central. Ni du fait que les fûts des colonnes sont détachés des angles des murs.

En fait, les piliers monolithes (*) sont très courts (1,20 m y compris le chapiteau) et le chapiteau sert de soutien au bloc qui lui-même est déjà en encorbellement de l'arc de la voûte. On se croirait vraiment dans un *fanum*, un oratoire de montagne aux confins de l'Auvergne et du Velay.

Piliers et chapiteaux sont dégagés, nous l'avons dit, et heureusement en fait, car le matériau utilisé par les sculpteurs : la brèche volcanique, le prédestinait à l'usure, au délitage, et c'est en risquant l'oeil ou les doigts entre les reliefs et le mur que l'on compense ce qui manque à la vue.

Et pourtant nulle part ailleurs, ou plutôt ici autant qu'ailleurs malgré les rugosités, on ne sent à ce point comment fonctionne la mise en place du message figuratif, comment agit la *mécanique sémiotique* selon les termes d'Umberto Eco (20), c'est-à-dire l'expression artistique qui se développe comme convention d'une séquence syntagmatique (*), ou, plus clairement, d'un programme formel qui s'organisera et livrera son sens. Or ce sens, dans la mesure où il est ponctué partout par les mêmes arguments est décryptable à partir du pôle interprétatif : la sirène. Et moins il y a de circonlocutions dans la séquence, plus les arguments sont typés.

C'est bien le cas à Fix-Saint-Geneys, avec en plus la proximité des sculptures au niveau du regard et le jeu du sculpteur, en rouge et noir. Tout cela facilite énormément la communication. Puisqu'au fond c'est bien de cela qu'il s'agit : décrire objectivement puis -à l'aide des référents que nous recensons depuis le début de cette note- suggérer... c'est ce qu'on appelle la connotation (*).

Qu'on en juge :

La sirène, au nord-est (les dessins se présentent ainsi que les photos comme on découvre les chapiteaux en regardant le choeur), est

Fig. 8

identique aux autres. Il ne faut qu'admirer la vertu du sculpteur qui a tiré ces touffes trifoliées en dépit des scories volcaniques... Il faut croire qu'il connaissait bien son modèle. Au sud-est, le chapiteau rouge, acanthe et caulicoles (*), ne livre son sens qu'au regard de son symétrique, le nord-ouest, d'où émergent les têtes. Acanthes également mais au repos, en gestation, en attente sur le chapiteau sud-ouest.

Il y a là vraiment un espace clos où circule parfaitement l'idée de parole et d'écoute d'un chapiteau à l'autre, par symétrie ou opposition (les couleurs jouent leur rôle) et il est une fois de plus évident qu'un motif pris isolément ne signifie que peu de choses car la scène est un tout. Un choeur à quatre voix, pourrait-on dire.

Saint-Julien-Chapteuil (fig.9).

Prieuré casadéen. Fin du XIe siècle ou début du XIIe siècle. (Thiollier, op. cit. p. 153 à 156).

Les chapiteaux romans ont été conservés (pas partout) lors des réfections des XVIe et XIXe siècles et l'abside, du XIIe siècle, n'a pas subi de modifications. Dans la mesure où elle conserve deux chapiteaux-sirènes elle seule va nous occuper.

En huit chapiteaux ainsi groupés -espace privilégié et spécifique pour y développer le discours- nous avons dans cette église non seulement une revue des thèmes habituels mais une symphonie, une mise à l'unisson de chaque thème dans ses rapports, d'une part avec le chapiteau en vis à vis et d'autre part avec l'idée globale qui se dégage de l'ensemble. Il s'agit réellement cette fois-ci d'une rhétorique, d'une élaboration du discours par approches successives et interdépendantes qui, toutes, contribuent à une composition d'intense signifiance.

A l'entrée de l'abside, au contact du choeur et du transept, le chapiteau des animaux ailés, pattes posées au rebord du vase, suggère une fois encore tout ce qui est équilibre, sérénité, concordance. Au plus profond de la contemplation il n'est pas possible d'imaginer oeuvre d'art plus totale car en plus de l'impression de perfection et de plénitude procurée par la symétrie des formes, il plane -selon nous- sur cette scène une impalpable légèreté, presque la précarité d'un instant. Ceci se passe sous le contrôle de la sirène de droite.

Vis à vis de ces animaux ailés, l'idée alors de durée indubitable, de sagesse infinie, d'autorité de la parole, accompagne l'image du vénérable vieillard (émergeant des acanthes, bien entendu). Ceci se passe sous le controle de la sirène de gauche.

En position intermédiaire dans le champ absidial, deux

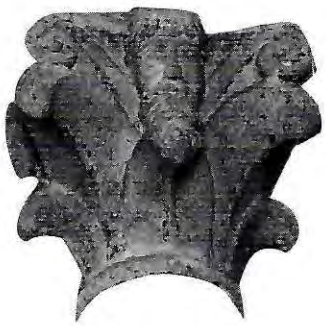


Fig. 9

chapiteaux symétriques et de formes opposées font allusion, au premier degré, à l'envol. Ce sont plutôt des oiseaux fabuleux, comme de coutume (21), mais ensuite que de nuances ! Monstres, cous baissés, comme assagis dans la réflexion ou l'humilité et trois aigles triomphant d'autorité, tous trois tête orientée vers l'épicentre de l'espace investi.

Au fond de l'abside, encadrant la fenêtre située le plus à l'est de tout l'édifice, les chapiteaux-végétaux en feuilles bien régulières, bien décoratives, tout à la fois circonscrivent les lieux et orchestrent la scène, dans un déploiement équilibré dont la rosace d'une part, et le visage d'autre part, constituent les points forts.

On mesure ainsi, à Saint-Julien-Chapteuil, combien l'analyse séquentielle n'est que le préalable à la prise en compte de l'ensemble : triomphe de la parole, initié par les sirènes, affirmation de la certitude dans un monde régi par l'organisation. Résonnances. Eurythmie.

Le Puy-en-Velay. La cathédrale, le porche du For (fig. 10).

Nous avons pris l'habitude de n'indiquer que très succinctement la situation chronologique et architecturale de nos édifices à sirènes, puisque ce n'est pas notre propos, en empruntant la plupart du temps ces notices de situation à Thiollier.

Mais conscients qu'au Puy-en-Velay nous avons un monument d'importance capitale nous renvoyons le lecteur à quelques ouvrages clés (22) parmi peut-être une centaine de titres qui parlent de Notre-Dame du Puy... Tout est admirable dans le site cathédral : les origines antiques et les légendes pieuses (23) et le rocher Corneille d'abord, étroit, élevé, au centre du bassin du Puy-en-Velay, qui sera inévitablement déclaré sacré pour avoir accueilli Notre-Dame du Puy (24).

En fait, la cathédrale est magnifique, façade, coupoles, clocher, comme sont magnifiques tant d'autres monuments. Mais elle acquiert en plus, comment pourrait-on dire, une histoire en profondeur, presque un mythe... des choses qui n'appartiennent qu'à elle : défis des bâtisseurs lancés à l'étroitesse de la table rocheuse, trop petite, d'où des escaliers, trop grands, qui vont jusqu'à l'autel. Les mots les plus brillants qui l'accompagnent aussi : papes, croisades... Un soupçon également de présence mozarabe, toujours remise en cause, jamais acquise par les historiens et, enfin et surtout, le climat culturel qui imprègne les lieux : partout de l'art, sculpté, gravé, peint, partout des évocations de livres, de tissus, de splendeurs.

Le porche ouvrant au sud-est, porche du For, est un ouvrage original, élégant quadrilatère béant par deux larges archivoltes (*) et

Fig. 10

servant d'accès au transept sud de la cathédrale, presque comme un narthex (*). Cet accès, dit-on, était emprunté par les papes visiteurs. Un examen même rapide des décors du pilier d'angle, massif à l'extérieur mais très composé à l'intérieur, ainsi que les colonnes inhabituelles, ciselées comme gaufres, invite à penser que les artistes romans ont utilisé cet endroit pour donner libre cours à la créativité. Quant aux chapiteaux, ils sont d'un style nouveau, aérien, presque maniéré après les parfois sévères corbeilles campagnardes. Oeuvre du roman tardif, « l'art 1200 », ils traduisent « la séduction de la phase précieuse de l'art roman ». (Durliat, 1975, op. cit. p. 146). Préciosité effectivement. Jeu d'artiste. Enjeu de création et mobilité de la création.

Voyons cela : et d'abord voyons la sirène. La somptueuse sirène du porche du For. Ainsi que sa semblable, sa soeur, logée plus à l'étroit sur le retour d'angle intérieur du pilier. (O. Beigbeder, 1962, op. cit. p. 64, y voit un homme et une femme couronnés). Ce type de sirène est bien ancré sur le modèle habituel par ses attributs nettement pisciformes, écailles et nageoires caudales, alors qu'on a vu ailleurs des toupets ou plumets tout à fait décoratifs en façon d'acanthes.

Cette sirène du For est très présente dans les albums mais elle est en fait peu décrite par les auteurs, voire banalisée... « un buste de femme à l'opulente chevelure ». (G. Paul, 1932, op. cit. p. 42). Ce qu'il y a de plus opulent n'est pas la chevelure... disons le tout net : elle est oeuvre de composition parfaite. Elle est royale et triomphante, à la fois raffinée - ceinture, couronne, drapé pectoral porté très en dessous des seins- et hiératique, jamais queues ciselées n'ont tant moulé la corbeille du chapiteau pour qu'en émerge cet élan gracieux, animé d'une vie intérieure... En fait, elle évoque un peu la Reine de Saba (que l'iconographie médiévale utilisait parfois comme figure allégorique de l'Eglise).

Les chapiteaux environnants, côté sud à l'intérieur du porche, sont tous des inventions décoratives où l'artiste s'ingénie à innover dans une apparente liberté créative. Nous ne sommes pas les premiers à sentir du baroque (Durliat, 1975, op. cit. p. 146) dans ce système de jaillissement d'une forme à partir de la précédente. En haut et à gauche : des feuilles naissent des pattes, puis les pattes tendues et les queues symétriques soutiennent le visage... Plus encore, en haut au centre : sillons verticaux appuyés sur des besants (*), des concavités partent des feuilles différentes, puis sur les feuilles des couples d'oiseaux compartimentés par des créneaux... cela n'en finit plus d'invention. Et la spirale crachée par... (des oiseaux ?). Ensuite l'on peut chercher soit les différences, soit les analogies : ainsi les volutes terminales (boucles supérieures) des deux conques feuillues qui enserrent les oiseaux

affrontés, en haut à droite, ne sont pas identiques. Par contre les pétales nervurés de ces conques sont du même trait que les pétales de la spirale crachée.

Et si l'on se prenait au jeu ? Les plumes de la queue des deux oiseaux, un peu dodus, en haut et à droite de la figure 10, reposent, on le voit, sur une sorte de socle décoré. Mais lorsqu'on retourne l'image, c'est un visage-nez-yeux des plus roman !

Y a-t-il une organisation ? Oui, car l'art gratuit n'existe pas ici. On voit mal les artistes romans distribuer au hasard leurs sculptures. Et oui car c'est notre hypothèse initiale ! Va-t-on retrouver le schéma discursif de la parole ecclésiale qui part de la sirène, passe par les acanthes, sème ci et là des prosélytes et aboutit au Bien ? Et ce en dépit du plaisir que prennent au For les artistes pour embellir, virevolter, créer, rebondir sur la pierre ? Alors on verrait une complémentarité entre le mouvement de la spirale (= le message) et la très sereine floraison des feuilles vers les épis. L'on verrait également une organisation très méthodique des affrontements : d'abord dos à dos, puis bec à bec sans relais, puis bec à bec liés avec des entrelacs.

Les gens qui ont composé ce poème étaient des artistes. Proches d'une source quotidienne d'idées, d'images émises par le Chapitre (*). Une vraie académie. Ils avaient pour mission d'embellir le site et de propager la renommée. Immergés dans une foi, qui par ailleurs avait à cette époque le monopole des certitudes, ils rivalisaient à la cathédrale dans le domaine de la création artistique sans cesse réactivée par les échanges avec des gens venus d'ailleurs (les pélerinages). C'étaient surtout, sans doute, on le sent bien au porche du For, des artistes possédant des connaissances culturelles pour surenchérir, parfois, alors que les artisans du diocèse profond devaient se contenter de reproduire, et avec quel talent, les thèmes traditionnels.

C'est une façon, commode, de voir les choses. Nous essaierons d'en découvrir d'autres.

Le Puy-en-Velay. La cathédrale, pilier de la nef. (fig. 11).

Il s'agit du pilier sud-ouest qui sépare la première travée de la seconde. C'est un pilier cruciforme régulier. Les angles formés par les croisillons sont occupés par des colonnes cylindriques dégagées de l'angle. Toutes les faces de la croix sont sculptées au niveau des chapiteaux, placés très haut, ainsi que les colonnes.

La face portant la sirène est la face est. Mais comme la sculpture recouvre tout le pourtour du massif, il nous paraît utile de retracer l'entier

Fig. 11

déroulement des scènes représentées. Tout en restant persuadés qu'il y aura encore des détails qui échappent tellement la richesse artistique et thématique est grande. Seuls l'analyse lente et méthodique, puis les recolements des gestes, des directions des gestes, des symétries et des orientations permettent d'appréhender cette oeuvre comme une synthèse de l'art roman sur chapiteau, des XIe ou XIIe siècles.

Nous utiliserons les termes de "frontal" et de "latéral", pour chaque croisillon, ce qui rendra, nous l'espérons, la description facile à suivre (fig. 11 bis).

- Frontal est : sirène encadrée par, à sa droite, un homme qui écarte des liens et, à sa gauche, un homme mains sur les genoux. Ce frontal est, c'est-à-dire tourné vers l'Est, vers l'autel, a comme notre propre front : un latéral droit : centaure ; un latéral gauche : quadrupède ailé à tête d'oiseau.

- Frontal sud : quadrupède mordant sa queue entouré par deux aigles. Latéral droit : le profil droit d'un griffon. Latéral gauche : le profil gauche d'un dragon ailé.

Entre le croisillon est et le croisillon sud la colonne dégagée porte cinq oiseaux (des aigles).

- Frontal ouest : un buste, de face, tient un livre de la main gauche, posé sur son coeur. L'index de la main droite montre le livre. Il est encadré par un buste avec index droit tendu vers la gauche et par un buste avec index gauche tendu vers la droite.

- Latéral droit : même scène que frontale avec inversion des directions indiquées par le doigt.

- Latéral gauche : même scène que frontale avec inversion des directions indiquées par le doigt.

Entre le croisillon sud et le croisillon ouest, la colonne dégagée porte des feuillages (acanthes corinthiennes).

- Frontal nord : l'agneau mystique, avec croix, dans un cadre rond (un tondo). Cette lunette est encadrée par deux diacres qui la présentent.

- Latéral droit : deux diacres portent le calice et le voile, agenouillés vers la gauche.

- Latéral gauche : deux diacres portent le calice et le voile, agenouillés vers la droite.

Entre le croisillon ouest et le croisillon nord la colonne dégagée porte un chapiteau en acanthes corinthiennes dont émergent des têtes groupées.

Nous avons ainsi fait le tour, schématiquement, car il importerait de noter avec tous les détails les objets et leur position en relief sur le chapiteau. Les reliefs moins ou plus accentués (le buste du frontal ouest, par exemple) sont évidemment significatifs. Pour être complet, entre le

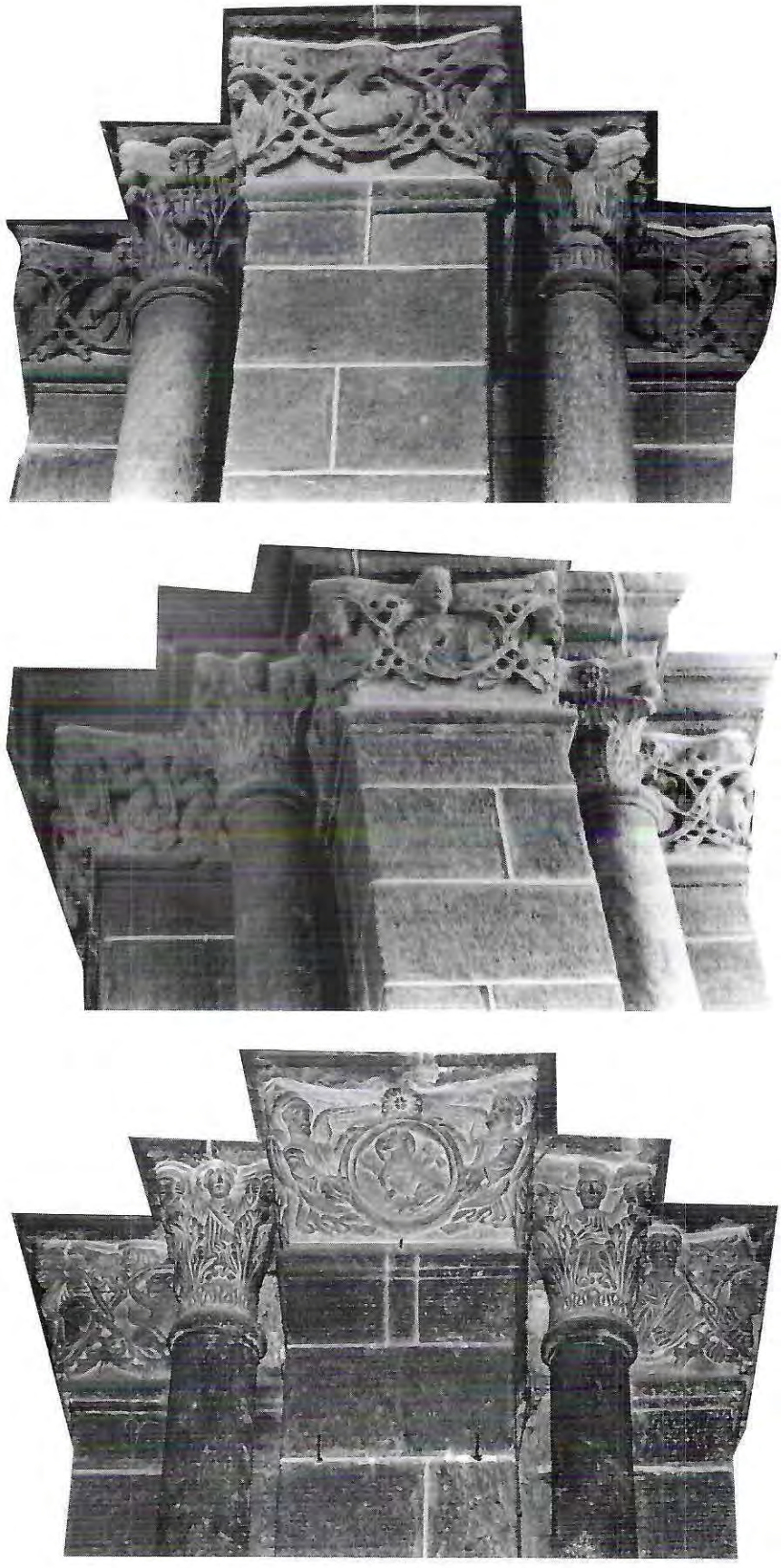


Fig. 11 bis

croisillon nord et le croisillon est, par lequel nous avons commencé, la colonne dégagée est couronnée d'acanthes dont émergent des têtes groupées.

La description pièce par pièce, même si elle permet la recomposition, ne suffit pas à exprimer la flamboyance de ce pilier, car ce sont sans doute les liens, les arborescences qui tissent le sens profond. Il faut se persuader que ce maillage étroit et fleuri, qui enserre de près chaque sujet, signifie l'unicité : tout est ici univoque dans le triomphal. Il n'y a pas, comme sur les tympans, ou dans d'autres séquences longues, de monstres nocifs ou péjoratifs. Ici seule la gloire s'exprime.

Or, il est particulièrement probant pour nous que la sirène occupe la face noble, l'Est, et qu'elle prenne la parole. En effet, ici comme jamais aussi clairement, on saisit le fonctionnement du discours sculpté : l'attitude des deux sujets voisins. L'un maintient ses mains entre ses genoux ; il est plutôt contraint. L'autre écarte les liens ; il est plutôt épanoui (25).

Ces nuances, infimes somme toute eu égard à la magnificence symétrique des diverses faces sont le signe de la mise en parole. Le reste du pilier est à interpréter comme un Credo, un crescendo de la louange, une aspiration artistiquement conduite vers la spiritualité (26). La position haute de cette composition et sa plénitude traduisent bien, selon nous, la suprématie de l'art roman.

La sirène, elle, apporte également une note nouvelle : elle est à queue unique et s'affirme ainsi plus proche encore de ses origines antiques et du modèle classique. Il y a comme cela, à la cathédrale, quelques rappels de l'Antiquité, preuve supplémentaire de la permanence, au moins dans les lieux dc haute culture, des thèmes mythologiques, les harpies, par exemple (27).

Parvenus à ce point de la recherche des sirènes et poursuivant la réflexion sur les raisons de leur présence et, de leur mise en situation dans le contexte roman des églises vellaves, nous nous prenons à douter : notre sirène est-elle bien ce personnage clé qui sert de relais à l'enseignement de l'Eglise dans l'esprit du sculpteur ? Quelques exemples choisis chez nous, même si nous relevons à chaque fois que la mise en place du thème semble donner lieu à des façons de faire généralisées, suffisent-ils à investir la sirène de la fonction de coryphée (*) : *écoutez-moi, vous tous, écoutez la parole et faites en bon profit...* ?

Nous nous prenons à douter, à tout le moins à espérer que nous avons encore des arguments à trouver, des preuves ou des aides pour comprendre comment l'artiste sculpteur a utilisé la séduction sirénienne pour personnifier la suavité de la bonne parole.

Parvenus à ce point nous souhaiterions rencontrer la sirène dans un cadre très large et mesurer ainsi la place qu'elle occupe. En effet, si nous avions la chance de pouvoir la juger non seulement par rapport aux motifs qui l'entourent, somme toute en nombre limité, même au pilier du Puy, mais par rapport, d'un seul coup d'oeil, à l'ensemble du monde de l'épopée romane, alors si nous avions cette chance, nous verrions bien si elle est vraiment un personnage important.

Reformulons l'espérance : il faudrait découvrir une oeuvre gigantesque, livre, tissus, monument, où tous les motifs romans seraient représentés, côtes à côtes, et y trouver notre sujet.

Or cette merveille existe. C'est une mosaïque. Ce sera notre seule excursion un peu loin hors Velay.

La mosaïque de la cathédrale d'Otrante. (Province de Lecce, Italie). (fig. 12).

Otrante est le port d'Italie situé à l'extrême pointe du "talon", le plus oriental de la "botte". Comme tous les ports de la Méditerranée, Otrante accueille depuis toujours les cultures. Porte de l'Adriatique, très occupée aux temps préhistoriques, Otrante est grecque, romaine, byzantine, turque... La cathédrale et sa crypte recouvrent un ancien temple de Minerve ; le château est d'Alphonse d'Aragon.

Le sol de la cathédrale d'Otrante est une mosaïque datée de 1163 à 1165. Lors de la dernière restauration il fut constaté que cette mosaïque recouvrait en partie une mosaïque romaine.

800 mètres carrés. Telle est la superficie de cette oeuvre qui sort de l'ordinaire. Elle est répartie en cinq régions : l'abside, le presbytère, la nef centrale et les deux bras du transept. Les surfaces en mosaïque de la nef et des deux zones du transept s'articulent de part et d'autre d'un arbre, ce qui donne à ces trois zones une envolée décorative et sur chaque branche l'artiste a développé un programme défini, l'annonce faite à Noë, par exemple, ou bien les mois et les travaux, l'enfer, à gauche de l'arbre de la travée sud, le paradis à droite. Sur la travée de droite semble s'être donné rendez-vous une faune merveilleuse, orientée vers le choeur, dont quelques bêtes sont reconnaissables (chèvres, chien) mais dont certaines sont monstrueuses, s'entre-dévorant et se crachant du feu. Les monstres carnivores ou anthropophages sont nombreux. Certaines formes démoniaques défient l'imagination : une tête à quatre corps quadrupèdes, un monstre à deux pattes portant queue démesurée dévore les anneaux

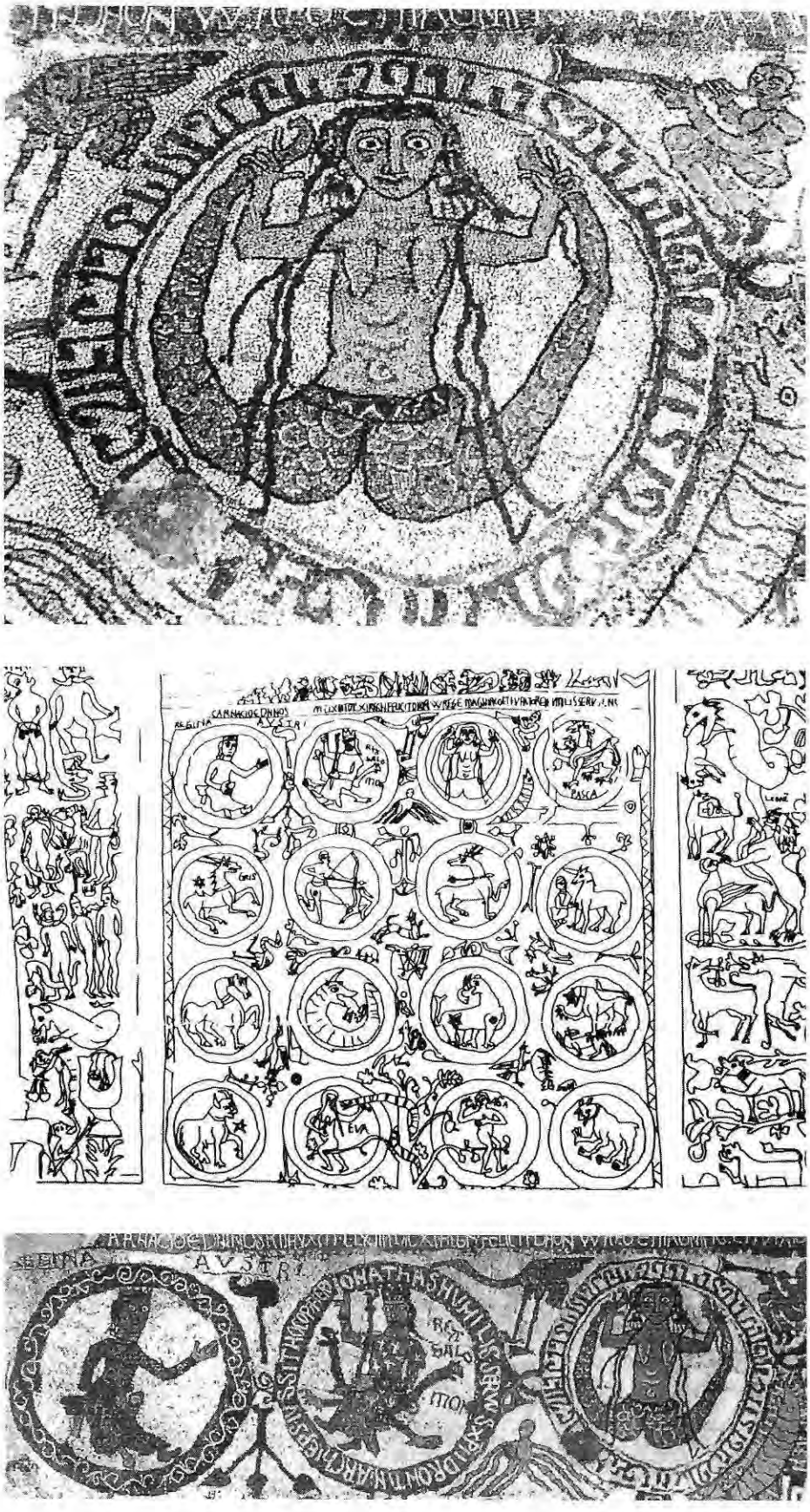


Fig. 12

noués d'un serpent encore plus long. Et tant d'autres.

Il est à peu près vain de compter les sujets, ni lors de la visite, ni sur l'ouvrage auquel nous faisons référence qui traite de l'interprétation surtout à partir des thèmes principaux (28). L'auteur et conservateur de la mosaïque, présente son trésor comme un message total, un Credo en pierre ; le sous-titre de son ouvrage est clair : "Bibliothèque médiévale en images".

Pour se faire une idée précise il faut savoir qu'il y a un peu plus de 500 motifs, dont certains animalcules insaisissables nichés entre les feuilles des arbres. Autant dire que tout le monde est là ! Les éléphants, les chasseurs, les loups, la tour de Babel en construction, Alexandre le Grand, le roi de Ninive, Sanson, Jonas, Noë, Isaac, Jacob, Abraham, le roi Arthur (compliqué celui-ci : pécheur mais en route vers le repentir). (Manfreda G. op. cit. p. 81). Adam et Eve et de nombreux serpents. La faune, nous l'avons dit, est omniprésente, qu'elle soit à peu près fréquentable (sanglier, chien, antilope, dromadaire, taureau, et, de façon générale, tous les animaux invités par Noë) ou bien démoniaque : dragon, centaure, licorne, hyène, harpie, sphinx, griffon, etc... Les inversions, animaux anthropocéphales ou vice versa, et les bi-et-tri-céphales sont très représentés.

En voilà assez. On pourrait craindre la confusion par suite de cette abondance. Pas du tout ! L'oeuvre est discursive et organisée, géographiquement, par les arbres. De plus, comme souvent sur les mosaïques, l'artiste consacre quelques tesselles de couleurs différentes pour indiquer le nom des personnages importants (voir photo : Regina Avstri... Rex Salomo...), ce qui aide bien à la compréhension.

Et la sirène ? Le lecteur se souvient des trois questions que l'on se pose dans cette recherche : Y a-t-il une sirène ? Où est-elle ? Avec qui est-elle ? S'il y a une question surperflue sur la mosaïque d'Otrante, c'est bien la première !

Bien évidemment il y aura une sirène dans cette formidable collection des thèmes artistiques médiévaux. Mais où est-elle ?

Au presbytère (29). C'est-à-dire en un point très révélateur de la topographie. Devant l'autel. En haut de la nef. En un lieu privilégié et obligé pour celle qui portera la parole d'en bas vers le haut.

Avec qui est-elle ? Juste après la reine de Saba et le roi Salomon, figures hautement représentatives de la hiérarchie céleste. Et immédiatement devant un motif très complexe où deux figures se superposent, thème qui semble faire appel au mystère. Dans ce cas on pourrait penser que la sirène occupe le terrain, selon cet artiste mosaïste, entre l'intelligible et l'irrationel. Au dessous de cette rangée, le secteur presbytérial se répartit entre quelques signes zodiacaux dont certains

sont très dramatisés, et qui enserrent l'arbre de la tentation et ses protagonistes.

Un dernier regard sur la sirène d'Otrante : Tout en tenant de chaque main sa queue bifide et laissant sur son corps couler ses longs cheveux, elle montre le ciel de son doigt tendu.

Saint-Georges de Saint-Paulien. (fig. 13).

Eglise Saint-Georges, ancienne collégiale (*), très remaniée, de l'avis de tous les auteurs : on a fait disparaître le déambulatoire « mais encore à l'époque romane » ; dans l'abside, quatre seulement des chapelles rayonnantes sont primitives, les autres ont été rajoutées à une époque postérieure, « l'intérieur ne contient rien ou presque de l'époque romane » (Thiollier, op. cit. p. 160-161).

Car au XIIIe siècle le bâtiment ancien est pour ainsi dire oublié. Bien que les quatre chapelles romanes soient conservées, « une conception nouvelle » s'impose : « la réalisation du grand choeur et de la nef unique. Cette entreprise ne s'accompagna d'aucune sculpture ». (30).

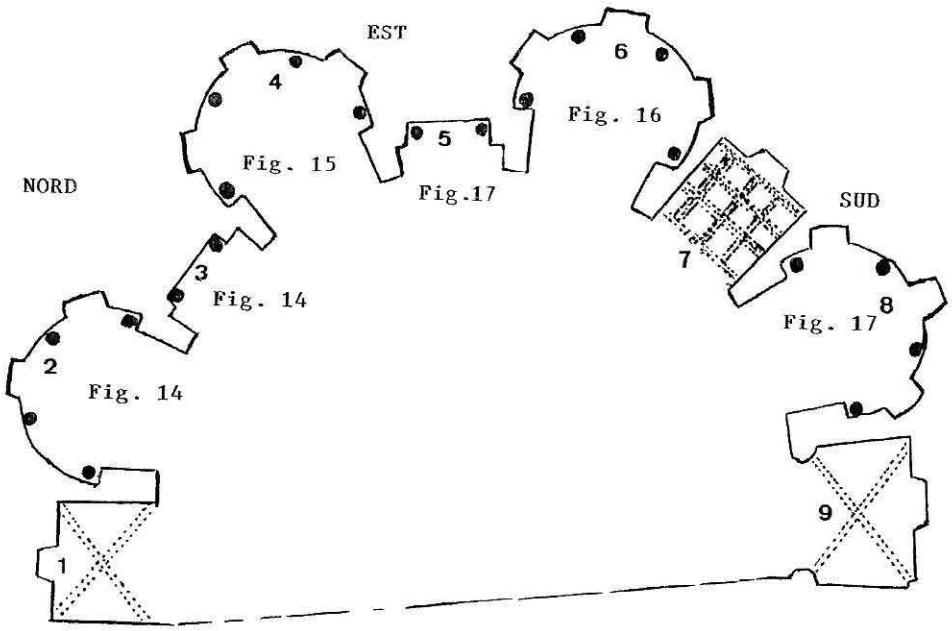


Fig. 13. - Saint-Georges de Saint-Paulien. Plan. D'après Donzet.

Après avoir repéré dans l'abside de l'église de Saint-Paulien une sirène minuscule, nous avons beaucoup peiné à l'incorporer dans notre hypothèse ; de même, après avoir recensé et examiné tous les chapiteaux, nous avons eu du mal -et nous l'avons encore- à les organiser parce que de toute évidence, ni les formes ni les familles artistiques ne sont homogènes... ou de même époque. Bref, parce que l'ensemble des chapiteaux de Saint-Paulien nous semble disparate, nous avons pensé que le mieux était de laisser le lecteur libre de son choix. Nous ne ferons que quelques suggestions mais sur tous les chapiteaux de l'abside. Sur les 20 (19, car l'un d'eux est répliqué trait pour trait) répartis exactement, absidiole par absidiole. C'est pour cela que nous avons utilisé en le simplifiant pour notre propos, le plan de Donzet, architecte en chef des Monuments historiques (*in* Lacoste J. 1975. op. cit. p. 500). Nous y avons porté, de gauche à droite, les neuf absidioles actuelles et, en regard, la figure, planche photo, des chapiteaux qui ornent chaque chapelle.

Notre exposé suivra point par point la fig. 13.

Il n'y a pas de chapiteaux dans les chapelles 1 et 9 (voûtées en ogives et récentes) ni dans la chapelle 7, à plafond en caissons, récente également.

Saint-Georges de Saint-Paulien. Absidioles 2 et 3 (fig. 14).

Les deux chapiteaux en haut de la fig. sont au fond de l'absidiole 2. Ils sont usés, grossiers ou bien inachevés. Entre les feuilles en crosse du niveau supérieur, une tête et... une fleur (?) surplombent un bourrelet. En dessous les acanthes, inégales d'un chapiteau à l'autre, ont peut-être « l'austérité des oeuvres cisterciennes », (Lacoste J. 1975. op. cit. p. 512) mais n'en ont pas la pureté. Les deux chapiteaux, au milieu de la fig. 14 sont à l'entrée de cette absidiole : très curieux, ils ont la même allure mais au dessus des acanthes, à gauche, deux crosses spiralées enserrent un motif illisible, trois petits allongements fluets, attachés par endroits, alors qu'à droite les acanthes s'écartent pour laisser croître un tronc bagué et deux feuilles qui s'ouvrent sous un quadrilobe (*).

Ce chapiteau est bien rythmé et évocateur. Les deux photos du bas de la fig. 14 sont les chapiteaux de l'absidiole 3, qui n'est pas en fait une absidiole mais une embrasure à plusieurs arcatures concentriques. L'arc de la fenêtre est soutenu par deux colonnes dégagées qui portent ces chapiteaux à têtes : une barbue et l'autre juvénile. Elles ne sont pas très proportionnées, ni très belles, mais semblent très anciennes, d'un

Fig. 14

roman antérieur (XIe siècle ?). Ces chapiteaux n'entrent pas dans une composition symétrique et sont difficiles à classer.

Saint-Georges de Saint-Paulien. Absidiole 4, (fig. 15).

Les quatre chapiteaux de cette absidiole sont très dissemblables. Les deux du fond (les photos du haut) sont fort majestueux et de grand style. Ils pourraient passer pour une assez juste illustration, l'un de l'aigle triomphant, l'autre de la bonne parole : décor en volutes qui, sortant de la bouche, s'intègre et parachève le décor feuillu.

Une certaine raideur se glisse dans la facture de ces chapiteaux, l'aigle surtout, une certaine froideur même, qui nous ferait suspecter leur âge roman. Il faut pourtant bien les attribuer au même sculpteur que le diable ailé de l'absidiole 8 que nous verrons plus loin : les acanthes en feuilles de chêne sont de forme identique.

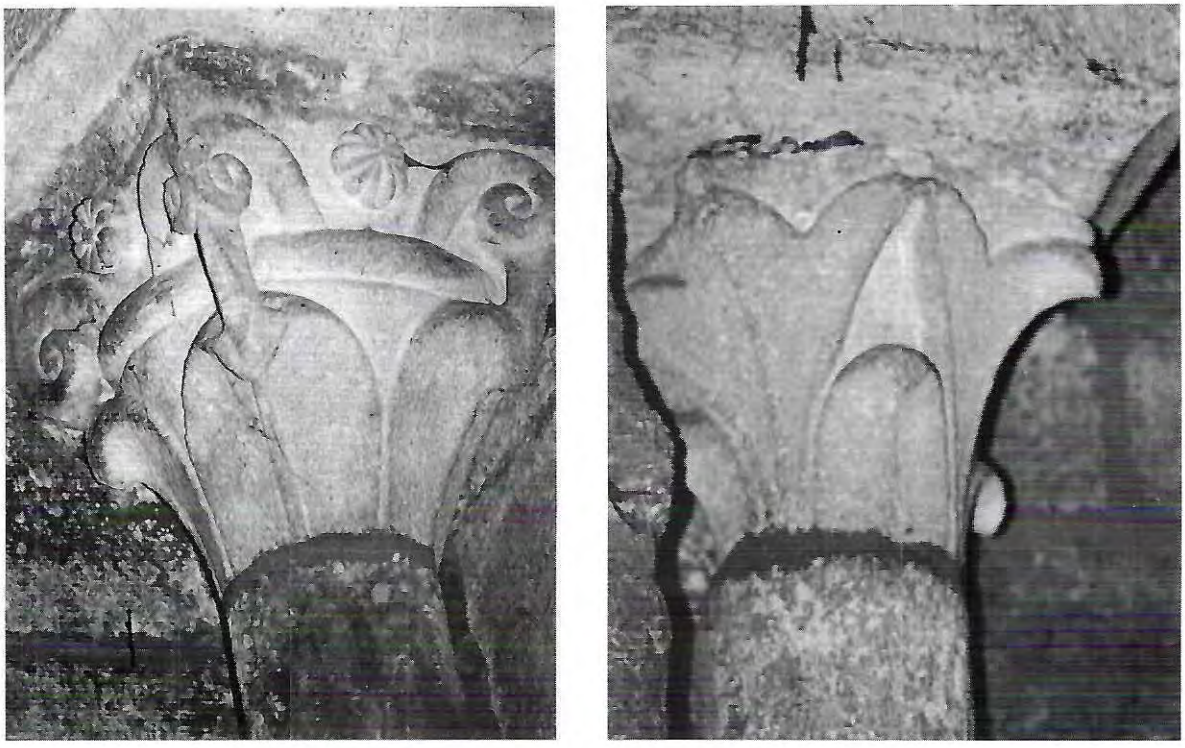
Avec les deux autres chapiteaux de l'absidiole 4 nous revenons à un style plus austère : crochets, bourrelets et acanthes sans grâces qui, soit dit en passant, figurent peu ou prou sur 10 des 20 chapiteaux de cette abside. Seulement voilà, la sirène est là. La plus petite sirène de la récolte se trouve ici -bien classique, queue bifide à nageoires caudales maintenues relevées- reléguée en troisième position au sommet de la corbeille. Comme le chapiteau qui lui fait face est en symétrie totale il faut bien admettre que c'est le petit quadrilobe qui fait réplique à la sirène. Comme nous avions noté, au même endroit du chapiteau, entre les volutes ou branches supérieures, dans l'absidiole 2, un motif indistinct, c'est bien ce motif qui est devenu ici micro-sirène... Alors nous sommes en droit de nous demander où le/les sculpteurs de Saint-Paulien puisaient leur inspiration. Lacoste (op. cit. 1975) les taxe de maladroits (p. 509) et de copieurs reproduisant des stéréotypes. (p. 512).

Saint-Georges de Saint-Paulien. Absidiole 6 (fig. 16).

Avec les deux chapiteaux du fond de l'absidiole 6, en haut de la fig. 16, il n'est pas besoin d'être grand exégète pour sentir que l'on passe au niveau suggestif où se complaît l'art roman lorsqu'il évoque le trouble, le Mal, le Malin, par les thèmes forts et remarquables qui fascinent - comme le serpent ?- autant par la plastique de l'ensemble que par chaque nuance -est-ce la touche personnelle du sculpteur ?- qui captive la réflexion et la perd dans l'insondable. Qui sont ces deux monstres ? Le Mal, ou plutôt la prédisposition de tout un chacun à écouter le Mal qui murmure à l'oreille. Seulement voilà : cela ne suffit pas car les deux

Fig. 15

Fig. 16



chapiteaux sont dissemblables au possible. Sur celui de gauche, bouche fermée, les deux feuilles allongées passent *sur* le serpent-volute du haut. Sur celui de droite, bouche ouverte, les deux feuilles passent *sous* le serpent.

Ces deux chapiteaux sont inépuisables. Ils nous permettent d'engager la question des sources d'inspiration des artistes romans. Car enfin, qu'elle est la partie signifiante ? La tête ou le serpent qui parle à l'oreille ? Car le serpent qui parle à l'oreille nous allons le retrouver maintes fois, y compris chez les gorgones de Vergezac, de Chaspuzac, fig. 18 et 19. A Saint-Pal-de-Mons (fig. 21) il existe également comme à Saint-Paulien. L'important n'est pas de recenser la présence de ces serpents sur tel ou tel site pour établir des itinéraires de l'inspiration mais bien de constater que leur combinatoire physique et mythique répond parfaitement au besoin de l'artiste pour exprimer l'horreur du Mal. D'où d'innombrables compositions autour du type primaire qui empruntent ici des têtes de dragon, là des griffes, ailleurs des queues. Il y a du polymorphisme (*) dans le fabuleux roman.

Ce n'est pas clore le propos que de signaler le nom de ces serpents, à vrai dire peu courant : ils s'appellent ouroboros ou amphisbènes. Des mots qui ajoutent un zeste démoniaque à quelque chose qui n'en manquait pas.

Plus utile pour notre cheminement à Saint-Paulien est de souligner la similitude entre la tête à large bouche ouverte de la fig. 16 et celle de *l'avarice* de la fig. 17 : nez, bouche et surtout oreilles, parfaitement diaboliques.

Les deux chapiteaux à l'entrée de l'absidiole 6, en bas de la fig. 16, sont du modèle habituel dans cette abside puisqu'ils existent dans toutes les absidioles. Chacun y verra, selon son goût, banales répliques sans inspiration ou souci décoratif pour, dans chaque absidiole, accompagner le thème fort. Les deux de la fig. 16, dont l'un très détérioré, ont l'air d'avoir été insérés de force, sans astragale.

Saint-Georges de Saint-Paulien. Absidiole 8, (fig. 17).

Tout d'abord, en haut de la fig. 17 se trouve un des deux chapiteaux du renfoncement numéro 5, au milieu de l'abside. Ces deux chapiteaux nous semblent très récents. Ils sont parfaitement identiques.

Mais bien sûr les deux chapiteaux significatifs sont ceux de l'absidiole 8. A propos du motif de gauche, ailé et qui tient ses jambes, dont une végétale, nous ne dirons rien car il est intégralement décrit et

Fig. 17

commenté par J. Lacoste (Lacoste, 1975, op. cit. p. 508) ; il s'agit de l'avarice.

L'autre chapiteau est une *trinité démoniaque* dont la figure centrale tire la langue. Il est à ranger, bien sûr, du côté maléfique. Ici encore la photographie est indispensable : elle nous permet de constater que ce chapiteau est une tautologie, une redondance par rapport au chapiteau des serpents qui distillent la mauvaise parole (fig. 16), à la nuance près qu'ici c'est un monstre canidé qui effleure l'oreille. Même thème sur des images différentes : le sculpteur n'était peut-être pas aussi peu imaginatif que nous le dénonce J. Lacoste (op. cit. p. 509).

Nous avons terminé cette revue panoramique des chapiteaux de l'abside de Saint-Paulien : de beaux chapiteaux et d'autres médiocres. En feuilletant les fig. 14 à 17 le lecteur est invité, au prix d'une certaine souplesse digitale, à la mise en réseau des scènes mentionnées aux fins d'une recherche en paternité :

- le même artiste opère au fond des absidioles 4, 6 et 8.
- les têtes de la pseudo-absidiole 3 sont inclassables et sans doute rapportées.
- les chapiteaux à crochets, acanthes et bourrelets sont passe-partout, rigides et peu suggestifs.
- la sirène de l'absidiole 4 parle, sans doute, mais les motifs qui lui font écho sont peu convaincants.

Nous avions proposé, cette fois, de seulement suggérer : et si nous étions en présence de l'effet-tympan ? A droite de l'abside, vu de l'autel, le Bien : la sirène, l'aigle triomphant, la bonne parole en volutes fleuries. A gauche, le Mal : les serpents, l'avarice et les diables qui écoutent le mauvais messager.

Une première approche du sculpteur roman.

Les artistes romans étaient-ils des créateurs, des inventeurs, ou bien travaillaient-ils dans le cadre plus ou moins étroit de commandes, de consignes, d'obligations à suivre les modes du temps, les injonctions du commanditaire, les voeux du mécène ?

Il y a quelque risque, en posant la question, à ne pas la résoudre, à répéter ce que d'autres ont dit mieux ou à effleurer seulement le sujet. Mais on ne peut tout de même pas parler des sculptures sans parler des sculpteurs.

Nous pourrions dire autrement : l'artiste sculpteur du XIe siècle

avait-il la possibilité de s'exprimer ailleurs que dans les constructions ecclésiales ? Evidemment pas. Nous voulons souligner ainsi un aspect assez peu abordé et dont nous ne voulons pas exagérer le côté paradoxal : le génie roman, le génie créateur des chapiteaux romans qui a produit d'innombrables variétés de formes et de décors, d'équilibres, de transformations, bref de représentations du monde (réel ou spirituel), le génie roman avait à oeuvrer dans un univers absolument rigide qui était l'Eglise du Moyen-Age.

Un tel moment de l'histoire de l'art, une telle floraison d'oeuvres réparties sur toute l'Europe, une production à ce point durable et remarquable ne se concevraient guère sans des différences profondes, témoignant de conceptions sociales ou idéologiques, d'oppositions, de recherches de voies nouvelles. Il est à coup sûr très difficile de plaquer nos concepts culturels du XXe siècle sur le XIe -le mot artiste n'existe même pas en tant que technicien d'une compétence particulière (31), il qualifie l'étude des arts libéraux- mais l'art roman de la sculpture a ceci d'extraordinaire, c'est qu'il n'évolue pas, en tout cas peu, par rapport à ses raisons d'être et au terrain de son application comme aux servitudes de ce même terrain : l'exiguïté du chapiteau. Il tourne et tourne et tourne en rond dans un discours sans cesse plus répétitif -au fond les thèmes sont-ils si nombreux ?- mais c'est précisément cette pérennité des thèmes et les mille facettes qu'en ont donné les sculpteurs qui sont admirables.

Nous approchons à petits pas de la question des sources d'inspiration... Nous trouverons *des* sources d'inspirations -et ne nous écartons pas trop, celle que nous cherchons le plus assidument est celle de la sirène- mais il n'y a qu'*une* source première : c'est l'Eglise. Le message de l'Eglise, l'enseignement de l'Eglise. Il n'y a qu'une organisation, qu'un dogme centralisé (la Rome papale) et hiérarchisé. Le temps n'est pas encore venu, au XIe siècle, où des rois contesteront l'autorité temporelle des papes (Philippe le Bel contre Boniface VIII, par exemple), où un Arnaud de Brescia jettera les prémisses d'une séparation entre les pouvoirs civils et religieux. Il faudra attendre le milieu du XIIe siècle pour qu'un Pierre Abélard argumente contre la pensée unique. Transposé au plan de la création artistique cet état de fait place l'artiste sur des chemins à suivre avec obligation de n'en point chercher d'autres. L'artiste n'avait qu'à représenter à ses contemporains, ou à se représenter, l'évidence de la réussite chrétienne en utilisant la seule argumentation disponible : le Bien combat le Mal, victoire du premier sur le second.

Ce sont ces réplications innombrables des scènes duelles (la fameuse dichotomie de l'art roman), toujours également ferventes, qui constituent la réussite de la sculpture romane. Nous n'oublions pas pour autant les autres représentations de scènes bibliques ou testamentaires et

les scènes populaires des artisans ou paysans : que de documents sur les travaux des champs au Moyen-Age !.

Ces rapides considérations nous aident si peu que ce soit à nous faire une idée du monde spirituel de l'artiste sculpteur. Non pas au sens de ses croyances dont on peut affirmer qu'elles ne s'écartaient pas des certitudes communes mais au sens de ses possibilités créatrices qui devaient osciller entre ses capacités d'abstraction : imaginer, évoquer, styliser, ou bien le contraire : s'appliquer à reproduire. Finalement c'est un clivage commun aux gens de l'Art.

Nous pouvons passer plus vite sur la personnalité de l'artiste d'autant plus que nous n'avons aucun nom à citer pour le Velay. Mais il est bien connu que l'anonymat des artistes médiévaux est à souligner sans pour autant en faire la marque de l'humilité du plus grand nombre, en regard de laquelle on pourrait placer la renommée de quelques uns. Il est surtout utile de constater, dans de récents travaux, que la signature, lorsqu'elle existe -et elle n'existe que sur de très grandes oeuvres (*x fecit.... x accomplevit...*)- ne désigne pas à coup sûr l'artiste : le mot n'existe pas, nous l'avons dit, mais peut aussi bien s'appliquer à l'auteur de la commande (Castelnuovo, op. cit. p. 250), et J. Le Goff (32) insiste sur *l'artifex*, nom générique de tous ceux qui pratiquent métier et technique ; le Moyen-Age connaît plutôt l'artisan. Maîtres, architectes viendront plus tard.

C'est donc avec ces réserves, qui confèrent une certaine ambiguïté au statut social de l'artiste médiéval, qu'il nous faut continuer à appliquer notre concept moderne d'*artiste* au sculpteur de nos chapiteaux.

Quelques sources possibles.

Si l'artiste roman ne créait pas à proprement parler des oeuvres originales puisqu'il lui suffisait de s'immerger dans la continuité, il n'en demeure pas moins nécessaire de lui trouver des motifs à sculpter. D'où tirait-il ces modèles... non, ces idées... à transformer en sculptures ?

Encore une question difficile que l'on ne peut éluder. Origine et inspiration de l'art roman. Des générations de chercheurs n'ont pas abouti à des conclusions définitives. (Soit dit en passant, c'est une preuve de plus que l'art roman nous dépasse encore). Il est même plaisant de trouver chez un même auteur la plus subtile incertitude à quelques pages de distance... ainsi : P. Francastel, 1970 (33)

> « L'art roman est tout le contraire d'un art populaire. C'est un art de mécènes qui surgit, plus ou moins brusquement, grâce au génie

de quelques artistes appelés et soutenus par des clercs et des laïcs.... ».

Et « en dernière analyse ce qui fait l'originalité du roman français c'est le génie créateur de quelques individus qui ne sont ni des prélats ni des seigneurs mais d'humbles artisans ».

Avant d'en arriver aux sources communément admises : la Bible, les Psaumes, l'Orient, nous nous proposons d'examiner deux exemples pris en Velay qui peuvent aisément entrer dans le cadre général.

Tout d'abord, il faut soumettre une idée très répandue à la critique : l'apport des Croisades. Ce n'est pas avant les toutes dernières années du XIe siècle (1099) que les Occidentaux s'installent, même de façon éphémère, en Palestine et en rapportent, dit-on, des objets orientaux. Certes, les chemins vers les lieux saints étaient parcourus depuis longtemps mais on ne peut supposer acquisitions et transport que dans un cadre organisé et dirigé. Or, si nous prenons l'exemple d'un motif réputé byzantin, les oiseaux affrontés d'un fragment de tissu du XIe siècle (?) conservé au Monastier et rapporté, dit-on, par les Croisés, nous sommes forcés de supposer que ce tissu ne fut pas le modèle de nombreux chapiteaux, pourtant de la même veine, qui avaient été sculptés avant l'arrivée de ce fragment.

N'empêche que la profusion de motifs *orientaux* qui alimente, bien entendu, les thèses orientalistes de l'inspiration romane, doit retenir l'attention.

Quelques voies orientales de l'art roman sont à chercher beaucoup plus en amont, dans la précoce fréquentation de l'Espagne par le biais des pélerinages. Pélerinage de l'évêque du Puy, Gotescalk au milieu du Xe siècle (34) ! Même si l'on ne peut pas vraiment envisager des contacts culturels entre pélerins chrétiens et infidèles : Abd-el-Rahman, vers ces décennies, détruisait plutôt les cathédrales et construisait des mosquées (35), il n'en demeure pas moins probable que les chemins de Saint-Jacques, organisés au Xe siècle, constituent des axes de découvertes, d'échanges et de rencontres d'idées. Etape à Conques. Contacts entre clunisiens, chaffriens, plus tard casadéens. Le Puy qui héberge aussi les voyageurs de l'Est, hongrois, autrichiens... Tout cela peut évoquer une enrichissante irrigation culturelle du Velay.

Ces courants se matérialisaient par l'échange d'objets, offrandes d'un abbé à un autre, d'un prélat à l'évêque. Ces objets étaient souvent des livres, des bibles surtout, des textes, d'innombrables textes. Car il nous manque l'essentiel de ce que rapportait l'artiste de ses lointains voyages : les croquis, les notes. Peut-il exister un jour un créateur qui ne griffonne pas à tout bout de champ ?

Ces objets vénérés puisqu'offerts, précieux puisque venus de loin, n'étaient pas en ces temps rangés dans un musée. Ils étaient orientés vers l'atelier de l'abbaye, de la cathédrale ou du chapitre. L'atelier monastique semble bien ce lieu de ferveur et de recherche pour ce qui est du geste créateur, du geste artisanal. Sacralisation du travail manuel. Ateliers de tissage, de gravure, d'enluminure. Et surtout *scriptorium*. Le lieu du livre. Lire, relire. Copier. Lier les feuilles de parchemin.

Il faut sans cesse se persuader que l'artiste le plus qualifié pour recevoir et transmettre la parole de l'art était, au Moyen-Age, le moine copieur des livres. Le scribe. C'est lui qui voyait passer les textes, qui lisait et recopiait. Lui et tout l'atelier (36). Les livres sans doute, les feuilles non reliées, enchâssées d'abord avant que d'être livres, étaient ornés de gravures, d'enluminures aux formes toutes prêtes, pour peu que scribes et artistes se rencontrent, au jeu du sculpteur.

Quels livres ? La Bible qui fournit une cohorte de personnages, de lieux, de scènes de batailles tous plus évocateurs les uns que les autres du triomphe de la divinité. Les Psaumes, les 150 Psaumes, partie intégrante de la Bible, mais également partie sécable, moins récits que chants. La lecture du moindre Psaume, ce n'est pas le moindre, certes, mais lisons :

« Louez le Seigneur depuis la terre
Monstres marins, tous les abîmes... ». (Ps. 148).

Ou bien encore :

«Pourtant Dieu, mon roi dès l'origine
Vainqueur des combats sur la face de la terre
C'est toi qui fendis la mer par ta puissance
Qui fracassas les têtes des dragons sur les eaux ». (Ps. 73).

On croirait déjà voir la scène sur le chapiteau !

La lecture du moindre Psaume devait procurer à tout sculpteur un peu assidu et pris dans l'engrenage de l'émulation des visions et de fortes envies de ciseler la pierre.

Cela pour les lettrés, proches des *scriptoria*... Il faudra bien s'intéresser aussi aux sculpteurs des églises rurales qui sont, pour ainsi dire, en bout de chaîne.

Les bestiaires. Ce sont des encyclopédies zoologiques qui mêlent la faune mythique ou symbolique avec les espèces naturelles pour en tirer dessins et inventions sur les rapports supposés entre les animaux et la foi médiévale. A vrai dire, les bestiaires codifiés, pourrait-on dire, sont tardifs (37). Mais un précurseur est connu (38) au IIIe siècle, à

Alexandrie, sous le nom de *Physiologus*, dont des fragments, copies ou traductions vont abondament circuler dans le monde cultivé (donc chrétien ou chrétien donc cultivé). Ce *Physiologus* est de toute importance car il s'y trouve la première manifestation post-classique de la sirène, que nous devrons suivre de près, bien entendu.

Enfin, il est une autre littérature, encore plus abondante, qui devait recueillir les suffrages à l'époque. Elle était récente, un demi-millénaire, pour les lecteurs de l'âge roman. Elle était sacrée car bon nombre de ses auteurs figuraient parmi les premiers dignitaires de l'Eglise, nés, souvent, romains ou grecs, païens puis convertis, martyrs parfois. Bref, des auteurs dont la culture s'ancrait dans l'Antiquité et qui disaient leur foi nouvelle. Ce sont les Pères de l'Eglise.

Les Pères de l'Eglise.

> « Les Pères les plus autorisés, saint Basile, saint Augustin, saint Jérôme recommandaient à leurs disciples la lecture des auteurs anciens et l'érudition profane... Ils étaient convaincus que si l'abeille sait tirer le miel des fleurs qui ne semblent propres qu'à flatter la vue et l'odorat, de même le chrétien peut prendre dans les auteurs païens ce qu'il y a d'utile sans toucher à ce qu'il y a de pernicieux ». (39).

Au IVe siècle les Pères de l'Eglise, grecs et latins, sont des orateurs formés à Antioche, à Athènes, et sont très imprégnés des auteurs classiques, Homère, entre autres. C'est le cas de saint Jean-Chrysostome (345-407), évêque d'Antioche, contemporain de saint Basile de Césarée (329-379) qui, lui, écrivait dans le *Discours sur la lecture des auteurs profanes* : « Toute la poésie d'Homère est un hymne en l'honneur de la vertu ». Il en va de même pour saint Grégoire de Nazianze le Théologien, (330-390), ami de saint Basile. Il a laissé de nombreux discours. Tous trois étaient des disciples de Libanius (314-392), rhéteur grec qui professa à Constantinople, Nicomédie, Athènes. Il eut de par sa conversion et son oeuvre très abondante une grande influence.

Ce qui caractérisait ces orateurs, chrétiens néophytes, c'était une grande connaissance du panthéon mythologique gréco-romain, qu'ils dénonçaient par le geste et le verbe au nom de la lutte contre l'idolâtrie. Mais l'important est de souligner ici l'intérêt que ces premiers évêques portaient à certains aspects de la grécité, ou plus précisément, l'analyse qu'ils proposaient à leurs auditeurs de certains mythes. Il s'avère que le respect dû *aux Dieux*, la notion de sacrifice, la solennité des temples,

mais plus encore la structure hiérarchisée du panthéon gréco-romain, dans laquelle ils voulaient voir une tendance vers le monothéisme, tout cela orientait dans un sens laudatif les discours des *intellectuels* des premiers siècles chrétiens touchant la culture classique.

Nous donnons ici un exemple de cette confiance raisonnée dans les valeurs antiques, chez les auteurs chrétiens : dans un commentaire du poème de La Fontaine *Les compagnons d'Ulysse* un auteur catholique (du XIXe siècle !) va jusqu'à écrire « La Fontaine altère le sens profond du mythe grec et il est moins proche de l'Evangile qu'Homère lui-même ».

Cette valorisation des grandes figures antiques, transparente chez les Pères lus et commentés dans les *scriptoria* romans, nous la recherchons encore, de notes au bas des pages en allusions voilées, espérant y rencontrer quelqu'un de notre connaissance... en un mot comme en mille : la sirène étant née grecque, les Pères de l'Eglise l'ont-ils honorée ?

Clément d'Alexandrie ; *Les Stromates*, livre II (41) :

> « Celui qui croit dans les divines écritures reçoit la parole de Dieu comme une preuve sans contradiction possible (*demonstrationem cui contradici nequit*) parce qu'il la considère comme sûre (*firmio judicio*)... Ainsi le chant de la sirène possède une force surhumaine (*ac sirenum quidem cantus, vi plus quam humana eos...*) ».

La suite du texte confirme la force d'attraction du chant de la sirène, qui comme la parole divine, entraîne ceux qui le rencontrent, « presque malgré eux ».

Procope de Gaza ; *Commentaires de la Genèse* (42) :

> « *Etiam Isaias fideles appellabat bestias agri : benedicet me bestias agri, Syrenes et filiae struthionum... »*

Après cette citation d'Isaïe (Prophéties, 43-20) (43) « Les bêtes de la campagne me béniront, syrènes et filles des autruches... » Procope développe son interprétation personnelle du passage. On dit qu'il glose, il parle, il prêche : "*syrenes dicuntur pii...*" les sirènes sont dites pieuses à cause du don de la parole qui leur donne le pouvoir d'enseigner et de confirmer les dogmes de notre religion et à cause des hymnes par lesquels elles célèbrent la suprême volonté divine... (*quibus collaudant supremum Numen*).

Nous ne pouvions pas espérer une preuve aussi digne d'intérêt,

qui confirme le rôle de la sirène comme officiante de la parole divine et représentée comme telle par les artistes romans parce qu'ils recevaient ces messages, ces textes, et se sentaient tout particulièrement concernés. La perception de la sirène n'était pas encore entachée, au Moyen-Age, d'une connotation de péché. D'autres mentions de la sirène existent chez d'autres Pères de l'Eglise, parfois moins théophaniques que celle de Procope (44), mais toujours évoquant les valeurs positives du personnage : expert dans l'art d'enseigner, de parler, de persuader. Les idées de spiritualité, de raisonnement, d'aisance dans le discours partout l'accompagnent.

On est loin de la luxure.

Ou en sommes-nous ? ou
Pour aider le lecteur qui se serait égaré...

Nous avons jusqu'ici observé quinze sirènes ou groupes de sirènes sculptés sur des chapiteaux dans des églises romanes. Dès la première (à Saint-Etienne-Lardeyrol, fig. 2), nous avons établi une hypothèse : la sirène représentée presque toujours de la même façon par l'artiste n'est pas le péché de luxure, comme pourraient le laisser supposer son attitude équivoque et la mauvaise réputation que les siècles suivants lui ont attribuée, mais bien une allusion à la parole évangélique. A condition toutefois de considérer les trois ou quatre chapiteaux qui l'entourent, en même temps qu'elle, c'est à dire en incluant la représentation de la sirène dans une construction artistique, dans une véritable mise en scène.

Cette hypothèse étant posée, il nous fallait la démontrer. Nous avons donc, à chaque exemple, cherché à prouver que la mise en scène par les chapiteaux environnants, acanthes, têtes, affrontements, répond à une intention précise de la part de l'artiste.

Puis nous avons trouvé un exemple probant de la sirène utilisée comme évocation de la voix de l'Eglise au Moyen-Age (fig. 12), et, à partir de là, à chaque fois, nous avons étayé notre démarche par des arguments, soit artistiques (rapports entre les formes, inter-relations minutieuses des chapiteaux) soit thématiques : quelle a été la place de la sirène dans les mentalités chrétiennes primitives ? ainsi nous avons retrouvé la sirène chez les Pères de l'Eglise... Elle n'y était pas, non plus, pécheresse, mais héritière de la tradition classique.

En continuant sur cette route : la vision du personnage-sirène par

l'artiste du XIe siècle, nous avons besoin de quelques digressions sur le sculpteur roman, la femme du Moyen-Age, les sources d'inspiration, entre autres ; c'est pourquoi tous ces thèmes figurent dans la table des matières.

Mais inéluctablement, nous devrons aborder, plus brièvement puisqu'en dehors du Velay, l'histoire du mythe de la sirène et son évolution : Homère (et avant Homère ?), puis les avatars de cette femme enchanteresse qui passera par toutes les nuances : la voix de l'Eglise, comme nous le voyons chez le sculpteur roman et la séduction et ses pièges.

Nous n'avons pas tout à fait achevé notre promenade sous les chapiteaux romans des églises vellaves... Regardons-les bien. D'abord ils sont très beaux, et puis ils nous fascinent, tellement ils nous racontent de fabuleuses pages de l'histoire des idées et des hommes.

Chaspuzac. (fig. 18).

L'église de Chaspuzac dépendait de la collégiale Notre Dame du Puy. (Thiollier, op. cit. p. 106).

Au cours de notre recherche, le chapiteau de Chaspuzac nous apparut d'emblée comme original et distinct de la sirène. On devine immédiatement qu'il ne s'agit pas ici de l'élégance de la parole ! En fait, c'est l'articulation globale du motif, les boucles arrondies, qui nous rappellent les queues de la sirène, la ceinture en chevrons également. Mais ici, les personnages sont grimaçants et ce qu'ils tendent à leurs oreilles, des serpents, comme à Saint-Paulien, sera sans doute le signe de la mauvaise parole.

Mais d'abord qui sont-ils ?

Thiollier (op. cit. p. 107) en fait « deux hommes tenant leurs jambes sous leurs bras...». On pressent tout de même que ce n'est pas aussi simple. Des sirènes ils ont la queue bifide, mais pas les attributs de la féminité. Des tritons ils n'ont rien. Ni longue queue ni visage de vieillard -l'un porte peut-être un semblant de barbe ?- comme le modèle originel (45), mais selon un contre-sens assez fréquent, nombre d'auteurs assimilent ce motif à quelque chose de marin et, parce qu'il a de l'humain (tête) et du poisson (?), Triton fait bien l'affaire... On nous ferait presque croire à une sirène au masculin. (Beigbeder, 1969, op. cit. p. 182, reste fidèle à ses habituelles interprétations : « Les tritons à queue double de serpent à Chaspuzac, Saint-Rémy (Haute-Loire) symbolisent la tentation et les péchés de la chair ». (46).)

Enfin nous estimons que la plus grande attention dans la lecture

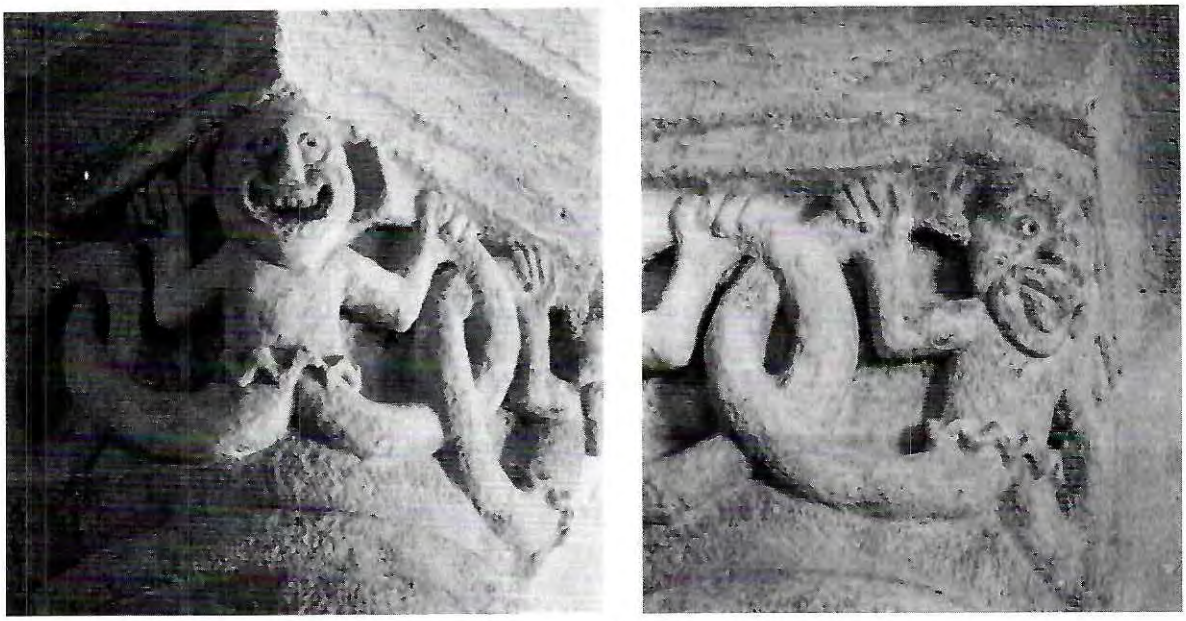


Fig. 18

de ces chapiteaux doit passer par *les bouches* : l'une, rictus éventuellement souriant ; l'autre, langue tirée. Or, qui tire la langue dans la mythologie ? Gorgone. (Dans le paragraphe suivant on verra un exemple en dessin).

Nous sommes à Chaspuzac face à l'un des aspects les plus complexes, les plus insaisissables de la création romane. Une certitude : les échos, toujours aussi évidents chez l'artiste, de la culture classique (thèmes, personnages et mythes). Une interrogation : Quel est le cheminement de la création ? Faut-il ici organiser le discours comme nous le faisons depuis le début, puisqu'effectivement les appuis habituels sont là : chapiteaux-végétaux liés ou en volutes ? (A noter le bourrelet de séparation entre crosses et acanthes comme à Saint-Julien-Chapteuil, fig. 9 ; au Monastier, fig. 4, et sur toutes les figures de Saint-Paulien). Ou bien faut-il, à Chaspuzac, plonger au plus profond de la mythologie grecque ? Par quels cheminements obscurs les artistes savaient-ils que tritons ou gorgones étaient essentiellement ambivalents ? Le visage de la gorgone, langue tirée, avait un pouvoir protecteur qui écartait le mauvais sort. Le triton avait le don de prophétie. Mais alors, ce serait admettre que les forces du paganisme, que les polythéismes imprègnent les esprits, encore au Moyen-Age, des gens investis d'une mission enseignante. Sans vouloir en décider, force est de constater que l'artiste répondait par une attitude syncrétique (*). Dans ce bain de culture classique, il lui fallait composer avec les mythes, il lui fallait tenter de domestiquer ces forces puissantes, prenant ici, prenant là, au gré de ses inquiétudes ou de ses certitudes.

Le chapiteau corinthien.

Nous plaçons ici une sorte de résumé sur le chapiteau à feuilles plus ou moins proche de l'acanthe qui, on l'a vu, figure systématiquement dans les séries de chapiteaux étudiés. Le lecteur aura perçu que notre interprétation du chapiteau-feuillu va du simple élément décoratif à la fonction allégorique attribuée au végétal.

Que, dès l'origine, le chapiteau corinthien ait eu à couronner esthétiquement les colonnes, c'est l'évidence. Et la légende de Callimaque -le sculpteur recopie sur la tombe d'une jeune fille la volute d'une acanthe s'enroulant sur elle-même autour d'une corbeille- est là pour souligner le projet décoratif.

Le deuxième point important est le passage du chapiteau classique, essentiellement grec et romain, dans sa forme très végétale, vers les constructions chrétiennes. Bien sûr, des basiliques du Bas-

Empire aux églises, le chemin est court et dès l'époque pré-romane des formules feuillues apparaissent, ainsi à Saint-Laurent de Grenoble, du VIe au IXe siècle (crypte Saint-Oyandà), à Poitiers du IVe au VIIe siècle (baptistère Saint-Jean) à Saint-Bénigne de Dijon, vers l'an Mil, et tant d'autres (47). Les débuts doivent se faire aisément, au plan purement technique, par la récupération des chapiteaux antiques dans les ruines sur lesquelles souvent s'édifiaient ces églises pré-romanes.

Cette pratique prédatrice tend à se généraliser et l'on ne compte plus les colonnes de marbre et les chapiteaux de marbre également qui se trouvèrent insérés dans les constructions chrétiennes. Au Monastier-sur-Gazeille, un chapiteau d'un blanc éclatant se remarque sur la façade de l'Abbatiale en brèches et basaltes. C'était également une marque de succès de l'idéologie nouvelle qui s'affirmait ainsi sur la précédente, et aussi un modèle à reproduire pour les sculpteurs romans.

En dernière analyse, c'est non seulement l'aspect global du chapiteau à feuilles qu'il faut enregistrer mais bien aussi le plus infime détail. C'est alors qu'apparaissent une foule d'adjonctions : des liens, des grappes, des animaux, mais surtout des têtes. P. Mérimée systématise la présence de ces têtes dans une analyse chronologique (48) :

> « On ne voit que des touffes de feuillages fantastiques quelquefois entremêlés de petites têtes sortant de l'aisselle des feuilles. J'ai depuis longtemps observé que la substitution des formes végétales aux figures d'hommes ou d'animaux indiquait la fin du style bysantin. Le mélange des têtes aux feuillages annonce en quelque sorte la transition de la mode du chapiteau historié à celle du chapiteau végétal, que bientôt l'art gothique adopta exclusivement ».

Et nous trouvons chez J. Bousquet (49) une étude attentive des chapiteaux-acanthes + têtes : leur existence est attestée depuis l'antiquité gallo-romaine.

C'est sur l'interprétation de ces infimes détails que nous voulons porter notre effort : nous y voyons une intention très narrative de la part du sculpteur. Dans un ensemble spatial délimité : le choeur, la croisée du transept, le porche, un collatéral, etc... si nous trouvons le chapiteau à la sirène (cf. supra), nous constatons qu'il est accompagné des thèmes forts (affrontements, la plupart du temps) et des chapiteaux-feuillages, toujours nuancés. C'est tantôt un petit lien qui regroupe, un bourrelet qui sépare. Et tantôt une petite tige qui se dresse ou bien un grand rameau. Et tantôt une petite tête qui émerge ou deux ou trois qui s'élèvent... C'est pourquoi nous suggérons que le feuillage représente allégoriquement la foule, le peuple, et qu'en fonction de la parole de la sirène cete foule va s'animer, s'organiser. Le chapiteau-acanthe est l'image réceptacle de la

parole et le signe de ce qu'elle y produit. C'est ainsi que l'artiste réplique, dans son langage, le déroulement du discours doctrinal.

Il convient d'ajouter pour finir que le chapiteau à acanthes sur toute la corbeille ou à trois niveaux (feuilles, bourrelets et crosses) devient plus tard, lorsque le souffle roman s'est tari, le passe-partout de l'uniformité... Voir l'entrée de l'église Saint-Vozy, au Puy-en-Velay, du début XVIIIe siècle.

Saint-Rémy de Vergezac. (fig. 19).

« Saint-Rémy était le siège d'un prieuré dépendant de la Chaise-Dieu ». (Thiollier, op. cit. p. 165).

Les monographies qui traitent de Saint-Rémy ne s'attardent pas trop au décor sculpté de la façade. Pour Thiollier (op. cit. p. 166) « les chapiteaux sont décorés de feuillages ou de grosses têtes débordantes ». Pour Mentre (50) : « Tritons en faible relief tenant dans leurs mains deux queues terminées par une tête de serpent ».

Dans l'analyse de ces six chapiteaux -deux au portail, quatre sous les arcatures du haut- il faut être conscient que la rude et brute brèche rouge apporte quelque chose de plus dans le domaine de l'impénétrable, de l'interrogation muette suscitée par ces visages. Une fois encore l'artiste roman délivre un message insondable dont nous nous savons, au niveau du sens véritable, irrémédiablement écartés.

Nous reconnaissons bien, certes, à Saint-Rémy, les formes habituelles : les acanthes sont rugueuses comme le matériau employé, mais néanmoins souples et bien épanouies. Le bourrelet central et les tiges-fleurs, en retombées symétriques, à l'extrême gauche, ont déjà été souvent rencontrés, au paragraphe précédent entre autres. A l'opposé, à droite, un chapiteau très strict et dépouillé. Au centre, deux chapiteaux à têtes. Celui de gauche est assez difficile à décrire : il y a une tête, grosse, en angle, dominant la corbeille rarement aussi nue, et il y a le thème de l'écoute : vers l'oreille ; si sur la main qui tient la queue on veut voir un doigt tendu, jusqu'où ira-t-on ? L'autre, à droite, est tout à fait lisible comme têtes émergeant des acanthes.

Les nettes différences qui séparent les deux chapiteaux à acanthes s'imposent à la vue : ces deux chapiteaux ne répondent pas seulement, voire pas du tout, à une intention décorative, mais ils argumentent le discours de l'artiste, même si le sens nous échappe.

Au niveau inférieur, à droite, un chapiteau très net, à crosses accolées sur deux rangs superposés. Le petit bouquet au centre du motif est le même qu'à Alleyras. Il confère à ce chapiteau un équilibre de

Fig. 19

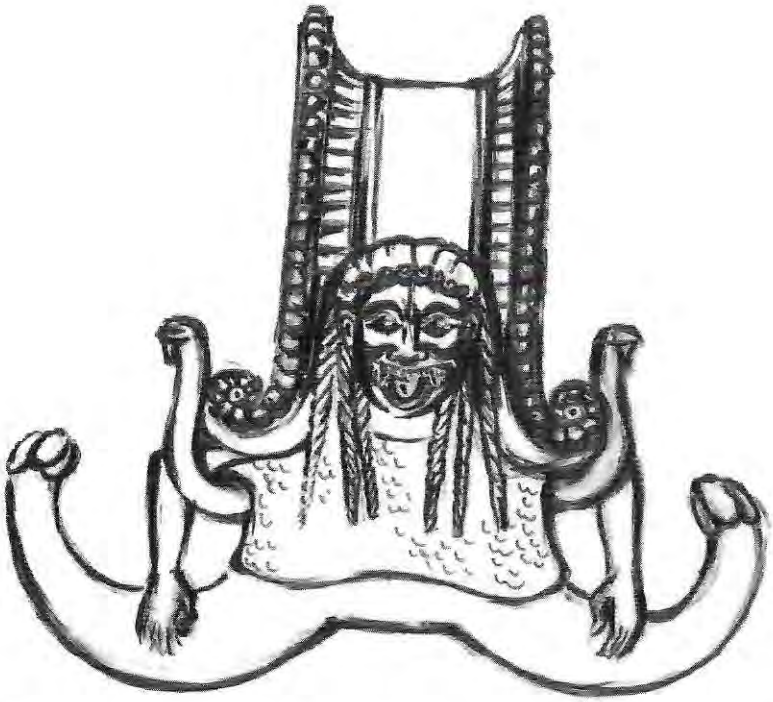


Fig. 20

composition, un état d'organisation satisfaisant qui évoque ce qui est bien. On peut même supposer qu'il évoque le Bien. En face, c'est tout le contraire : cette composition, car il y a deux sujets entrelacés, ne nous semble pas destinée à écarter le mauvais sort de la porte du temple ... C'est réellement du Mal qu'elle nous parle.

La Gorgone. (fig. 20).

Cette figure se passerait de commentaires.

En haut, il s'agit d'une des deux retombées d'anse, en bronze, du célèbre cratère de Vix en Bourgogne, daté de la fin du VIe siècle avant J.C. En bas il s'agit de notre gorgone de Saint-Rémy de Vergezac, datée de la fin du XIIe siècle. Pourquoi gorgone ? Parce que les deux personnages ont tellement de traits communs, dans les thèmes majeurs serpents/langue/écartements que la comparaison vient à l'esprit avec le mythe grec de Gorgone-Méduse, mythe féroce et sanglant où les dieux de l'Olympe tiennent le premier rôle.

Au plan de l'inspiration du sculpteur, une seule certitude (c'est inattendu dans cet océan de supputations !). Ce n'est pas *cette* gorgone du vase qui a été copiée. Le cratère de Vix, en effet, a été fondu en Grèce et enfoui dans une tombe princière au bord de la Seine où les archéologues l'ont retrouvé en 1953 ! (51)... Il nous faut donc revenir à des incertitudes : le voyage du mythe, de la Grèce à Rome, de sculptures en mosaïques, de mosaïques en céramiques, d'enluminures en livres, de rêves en créations...

Généralités sur l'art roman. Suite.

Nous avons fait le tour des sites à sirènes dans les églises de l'ancien diocèse du Velay, des sites complets, nous voulons dire des sites où le chapiteau-sirène peut se laisser déchiffrer par rapport aux autres chapiteaux suivant une mise en situation thématique voulue par l'artiste.

Nous n'allons plus trouver pour terminer l'enquête que des sirènes isolées, fortuites ou anecdotiques qui n'auront pas, pour diverses raisons, ne serait-ce que les injures du temps, la même apparence.

Les sources de l'art roman régional sont méditerranéennes, principalement ; bien avant Charlemagne les rapports religieux et commerciaux sont orientés vers le Levant : circulation des marchands syriens, égyptiens qui véhiculent des objets et racontent des traditions déjà plusieurs fois séculaires sur les ermites et les moines de leurs pays...

En 972, l'empereur Otton II épouse Théophano, la fille de Romain II, l'empereur de Byzance.

Les temps d'arrêts -mainmise des Arabes sur les voies maritimes du VIIIe siècle, invasions- ne sont peut-être que des temps de maturation, car, dès la fin du Xe siècle l'essor se poursuit vers le siècle d'or de l'art roman, le XIe siècle des constructions, des vocations, des émulations, sans oublier la création artistique : le XIe siècle roman ressemble à un laboratoire où la ferveur des artistes dissèque et mélange, amalgame et pétrit tant de motifs qui parcourent l'Europe- toujours les pélerinages. Si l'on y ajoute, à ces créations, les apports dits barbares, linéaires ou abstraits des traditions celtiques, la vue panoramique est à peu près complète (52).

Qui décide ?

Cette variété, cette multiplicité des sources, des inspirations, des chemins du savoir va se reproduire, ou peu s'en faut, dans le clan des décideurs. Ce serait une erreur de croire que des seuls évêques ou abbés dépend l'oeuvre d'art. Nous avons déjà noté la collaboration de plusieurs personnes dans l'érection de Saint-Michel-d'Aiguilhe au Puy... Il en va de même pour un autre site que les historiens nous présentent comme symptomatique d'une prise d'intérêts collectifs par les religieux et les laïcs ; à Saint-Michel de la Cluse (Laurenson-Rosaz, 1987) (53), les sires auvergnats, Paillers-Montboissier, participent autant que l'évêque de Turin.

De plus, il faut bien se persuader que la multiplication des églises romanes est souvent l'oeuvre des *notables* régionaux ou plus lointains. Il entre en effet dans le fonctionnement de l'Eglise du temps la conviction que, pour se faire pardonner de grands péchés, il faut faire de grands cadeaux. Pénitence. Les fondations pieuses, les pélerinages, les achats de reliques font partie du système créatif qui incombe indirectement aux pécheurs, laïcs, mais pas seulement. « Pélerinages, processions, translations forment tout un réseau d'allées et venues » (Laurenson-Rosaz, op. cit. p.278).

Il faut ajouter à cela la pérennité des grandes familles terriennes dans l'auto-répartition des bénéfices ou la gestion des grands sites religieux : les Dalmas à Brioude, les Beaumont à Chamalières et à Saint-Chaffre, et d'autres.

Ce rapide survol d'un état de la société médiévale où clercs et laïcs ne sont pas tellement distincts -« l'Eglise est affaire de la noblesse » (Laurenson-Rosaz, op. cit., p. 306)- doit nous amener à suggérer que

l'artiste créateur devait participer à cette mouvance. On ne peut pas imaginer un artiste rivé à son chantier. Il devait suivre les chemins empruntés par le mécène local, laïc ou religieux, lorsqu'il voyageait, pélerinait, rendait visite ou rendait politesse. C'en est bien fini avec un Moyen-Age bloqué dans l'immobilité : tout le monde bouge (le voyage est un thème spirituel) et l'art aussi. Et l'on a dit combien le Velay était bien situé sur la route des échanges culturels... « Le Puy est le Lourdes du haut comme du bas Moyen-Age » (Laurenson-Rosaz, op. cit., p. 279).

Artiste ou *artifex*, à qui était cet homme ? A quelle table mangeait-il ? Façon de dire : qui prenait en charge son quotidien pendant qu'il oeuvrait sur le chapiteau ? Si l'on pouvait répondre à cette question on saurait enfin si l'artiste dépendait d'un atelier, d'un groupe attaché à une abbaye, stipendié et logé à cette enseigne, ou bien s'il était lié à une famille mécène qui l'entretenait, quitte à l'envoyer ici ou là sur un autre chantier familial ou ami.

Une proposition -étroite- de réponse :

Sur le petit terrain où nous avons oeuvré nous pouvons apporter, comme élément d'appréciation, ceci :

- Trois sirènes (l'une du Monastier, fig. 4, et les deux autres de Saint-Julien-Chapteuil, fig. 9) sont à l'évidence, issues de la même main. La description analytique enregistre l'identité morphologique : corps, seins, modelé du visage, tracé de la chevelure, angle des bras, au niveau de ce que l'on pourrait nommer le type primaire, le motif sirène, mais également au niveau des attributs : le type secondaire, qui dans les trois cas présente les mêmes feuillages, disposés et sculptés de la même façon. Les recherches les plus récentes prouvent effectivement que les détails sont la note personnelle, le coup de patte de l'artiste, et qu'ainsi l'on peut faire des rapprochements entre certains chapiteaux pour les attribuer éventuellement au même sculpteur (54) (55).

- Les gorgones des fig. 18 (Chaspuzac) et 19 (Saint-Rémy) sont encore plus probantes et sont l'oeuvre d'un même artiste, ou du même atelier, tellement les types primaires sont identiques. Non seulement par le thème traité, langue et ceintures en chevron, mais également par les autres chapiteaux : acanthes, bourrelets et crosses.

Or, les chantiers où travaillaient ces artistes n'appartenaient pas au même ordre ni ne dépendaient d'une autorité spirituelle commune ; le Monastier-sur-Gazeille : Saint-Chaffre, Saint-Julien-Chapteuil : la

Chaise-Dieu. Et plus loin Chaspuzac : les chanoines du Puy, Saint-Rémy : la Chaise-Dieu.

Il faut admettre que le statut exact de l'artiste nous échappe mais que l'on ne peut pas le calquer étroitement sur l'institution, quelle qu'elle soit. Il nous manque des repères : qu'en était-il de la hiérarchie au sein du chantier ? Où sont les ébauches qui renseignent si bien sur la création ? Y avait-il un maître qui venait ciseler le dégrossissage de l'aspirant ? On peut se plaire à imaginer -mais sur quelles preuves ?- l'attente par tout un atelier d'un maître réputé venu d'ailleurs, qui va insuffler une nouvelle forme ou technique pendant un court séjour. Qui va exporter ce nouveau savoir au bout du diocèse ? Qui va aller travailler à Alleyras ? Le chapiteau de Saint-Paul-de-Tartas est-il arrivé tout prêt ou bien a-t-il été taillé sur place ?

Elément de réponse : oui, il y avait des sculpteurs sur place, sur les tout petits chantiers sinon comment expliquer à la fois le matériau local, brèches rouges ici, tufs noirâtres là, et la rusticité -attention, nous ne disons pas l'absence d'inspiration, bien au contraire, nous disons tout simplement un art plus *populaire*- du discours.

Nous faisons nôtre l'appréciation de J. Bousquet (op. cit. p. 92) :

> « On faisait appel en chaque lieu aux artistes disponibles et les liens administratifs entraînaient seulement contacts et émulation et non pas des règles communes sur le plan esthétique ni la sujétion rigide à une formule. »

En transposant des concepts différents sur des époques différentes -bel aveu d'un arbitraire que le lecteur voudra bien nous pardonner au motif qu'il faut conclure- nous dirions volontiers que le sculpteur rural est au porche du For ce que l'école primaire est à l'université : les maîtres sont différents, le goût du savoir, la fonction du savoir, y sont les mêmes.

L'Eglise, la femme et le sculpteur roman.

Nous avons pris le parti -et nous avons tenté de le démontrer, tout de même- que la sirène n'était pas la femme du Moyen-Age. Le langage de la création artistique, en résonnance avec la tradition antique, assez prisée par l'Eglise au Moyen-Age ou à tout le moins assez retravaillée, nous montre un thème infiniment plus spiritualisé que la luxure. Nous répétons bien : sirène et femme-péché ne sont pas assimilables au Moyen-Age. Mais ensuite c'est bien la vision de la femme, dans sa progressive évolution après le XIIe siècle qui va orienter l'attribution de

la sirène vers la séduction-tentation. Brièvement, on peut brosser quatre moments de la réflexion :

Le déchaînement de l'Eglise contre le vice de la chair. La femme est l'instrument de Satan. Il faut que serpents et crapauds dévorent son sexe sur beaucoup de sculptures ; au portail de Moissac, terrible, et en Velay, à Dunières : la malheureuse, avec un rictus de douleur, tente d'arracher de ses seins des serpents (Thiollier, op. cit. p. 113, parle d'un système architectural venu du Poitou). « C'est l'empreinte du génie monastique qui ne se lasse pas d'insulter la chair » (E. Mâle). Toute sortie du calendrier sexuel du couple, strictement minuté par les hommes d'Eglise dans la seule optique de procréer, est une déviation fort répréhensible (56) (57).

Tant de haine a de quoi surprendre. Surtout au temps du nicolaïsme (fréquentation assidue des femmes par le Clergé). Car Eve n'a pas seulement croqué la pomme, toute nue, avec Adam... elle l'a fait accéder à la con-naissance. L'arbre était arbre de la connaissance. Et là on touche à quelque chose d'immensément plus profond.

Mais on ne peut pas supprimer la femme ! Et ne pas lui reconnaître deux fonctions indispensables : elle est l'agent économique de base de la société, *côté quenouille* comme dit J. Le Goff (58) ; et elle est aussi, dans les classes dirigeantes et nobiliaires, le vecteur des stratégies matrimoniales, donc des patrimoines, des terres, des alliances. Le temporel pourrait-on dire.

Puis ce sera la lente et sûre accession des femmes dans la vie religieuse. « Les filles nobles devenaient bénédictines ou chanoinesses... en 1121, vingt-cinq ans après la création des Prémontrées, les femmes entrées dans l'ordre atteignaient le nombre de six mille.. en 1198 les cisterciens durent prendre des mesures restrictives et limiter le recrutement féminin ». (59)

Cet investissement d'une partie de l'espace religieux par les femmes est certainement lié à l'organisation dans la structure de l'Eglise du dogme marial. Après avoir élaboré, postérieurement aux temps évangéliaires, la virginité de Marie, épouse-mère exceptionnellement - c'est d'ailleurs le seul cas connu !- dispensée de l'acte procréateur, l'Eglise utilisait ce modèle de virginité pour faire adhérer les femmes à la vie monastique, soulignant ainsi la rupture avec l'image du péché (60).

Les troubadours, l'amour courtois, la dame symbole de l'idéal, Aliénor d'Aquitaine, viendront, vers la fin du XIIe siècle forger une autre image : la femme s'imposera alors par la poésie, où souvent elle excelle en ces temps, par la tapisserie, le peigne et le miroir, par le chant... « La reine blanche comme lys qui chantait à voix de sirène... » Villon, vers 1460, rappelle que la légende de la sirène s'est installée depuis deux

Fig. 21

siècles sur le mode séducteur... Sirène et séduction ne se sépareront plus.

Saint-Pal de Mons. (fig. 21).

L'église romane de Saint-Pal-de-Mons ne figure pas dans Thiollier car elle a depuis longtemps disparu. Par on ne sait quel mauvais sort quatre superbes chapiteaux, vestiges de la vieille église, ont été réutilisés en façon de bornes décoratives, deux sur le perron, deux en piliers, du presbytère (61). Nous avons seulement vu les chapiteaux à personnages dans un local technique municipal où ils séjournaient, à nouveau déplacés, en attendant des jours meilleurs.

Il y aurait deux chapiteaux à acanthes, outre ces deux chapiteaux très abimés, dont E. Collard a réussi à extraire les motifs que nous reconnaissons. Pour les sirènes nous renvoyons le lecteur aux sites bien lisibles. A propos des serpents qui portent la mauvaise parole vers l'oreille nous avons Saint-Paulien pour la comparaison. Dans l'ignorance du site originel et de la disposition de ces chapiteaux on ne peut pas appliquer notre grille de lecture. Il s'agit de documents sortis de leur contexte. Le cas se produit fréquemment dans tous les domaines de l'archéologie.

Une partie en saillie sur l'un des chapiteaux présente un décrochement et une surface lisse qui n'entament pas les motifs sculptés : ces chapiteaux couronnaient, peut-être, des colonnes dégagées.

Chapelle Saint-Clair d'Aiguilhe. (fig. 22).

L'originalité de cette petite chapelle tient à son plan octogonal avec abside en demi cercle sur la partie est (Thiollier, op. cit. p. 70 à 73).

Parmi les hypothèses sur sa destination la plus probable en fait la chapelle de l'hôpital d'Aiguilhe mentionné dès la fin du XIe siècle. Les grands noms du XIXe siècle, Viollet-le-Duc, Mérimée, ont signalé ce monument comme un exemple achevé du roman en Velay. Thiollier situe sa construction en fin de XIIe siècle. Il est de fait que le décor et l'appareil architectural de cette chapelle la rapprochent de Saint-Michel ou de la cathédrale. Les fenêtres en ébrasement extérieur sont surmontées de deux voussures : la supérieure est ornée de boules, l'inférieure de motifs sculptés dans la gorge du claveau (sur un claveau non l'autre). Photo du haut, fig. 22.

L'archivolte qui porte sirène repose, comme les autres d'ailleurs, d'un côté sur tailloir et chapiteau/acanthe à tête, de l'autre sur tailloir et

Fig. 22

chapiteau/boule très ronde. La succession des motifs sculptés dans cette gorge semble être, de gauche à droite : aigle - masque - indéterminé (animal ? très cambré ?) - tête de félin - arraché - sirène - arraché.

Sept motifs, donc, à l'origine, dont trois, quatre au maximum sont encore distincts. C'est trop peu pour imaginer une suite thématique, mais c'est suffisant pour placer ces sculptures dans le registre des thèmes importants, des évocations allégoriques des forces : aigle, masque barbu, félin, sirène.

La sirène est malheureusement endommagée à tel point qu'il n'est pas possible d'interpréter son attitude. Il ne paraît pas qu'elle soit hiératique comme dans les grandes scènes, mais en position de décor, avec un peu d'affectation. L'impression qui se dégage de l'ensemble de l'archivolte évoque plutôt un savoir-faire éprouvé dans la disposition des décors qu'un effort de créativité. Tout y est symétrie par l'alternance des claveaux vides/pleins d'une voussure à l'autre, et recherche de l'effet par la surabondance des boules. Il y a du porche du For dans cette façon de traiter les gorges des claveaux, mais sans souffle, sans innovation.

Reste une page très pure, très nette, de l'art roman.

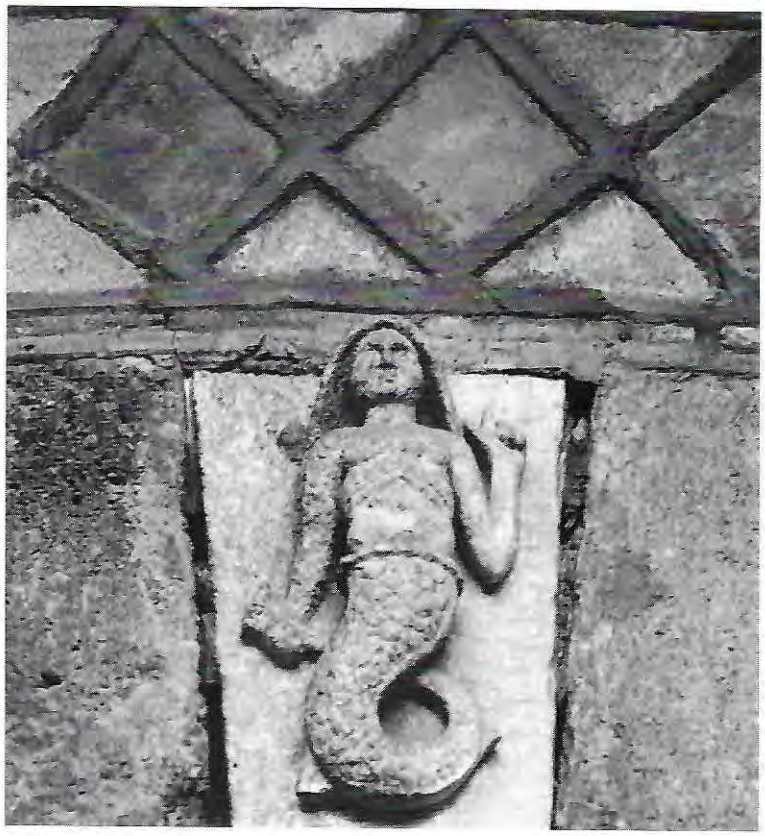
Sirènes isolées. (fig. 23).

Avec la première sirène en haut de cette figure, nous sommes au cloître du Puy, au centre du petit côté sud, face intérieure. Elle est sculptée en relief sur une clef d'archivolte. Elle est tout à fait superbe de composition. Sa main droite tient l'extrémité de sa queue unique, à nageoires, et sa main gauche, doigt levé, indique le ciel. Elle a conservé le bandeau pectoral en chevron de son illustre voisine et devancière, la sirène du For (voir fig. 10) mais elle lui est postérieure de plusieurs siècles. En effet, cette galerie méridionale du cloître a été refaite au XIXe siècle.

C'est la partie du cloître la plus remaniée. Roger Gounot (62) nous apprend que cette aile sud du cloître, du XIe siècle au départ, avec (déjà) des « matériaux de remploi carolingiens » a été démolie par J.B. Portal au XVIIIe siècle. La restauration du XIXe siècle (Mallay) a sans doute repris « tout ou partie des fragments déposés par Portal et les a réutilisés » (Gounot, op. cit. p. 185).

Il ne paraît pas que la sirène ait été réutilisée, ne serait-ce que par la présence à sa gauche d'une autre clef d'aspect identique : un moine encapuchonné et d'une autre clef à droite, une religieuse au costume très

Fig. 23



minutieusement rendu. La sirène semble indiquer à ces deux personnages la voie salutaire. La facture expressive et dense de ces visages évoque l'académisme du XIXe siècle.

Les clefs des archivoltes des arcades du cloître, sur les trois autres côtés, sont anciennes et souvent très détériorées.

Puisque nous sommes à l'intérieur du cloître nous ne pouvons pas éluder la question : qu'aurions-nous fait, dans notre entreprise de lecture des chapiteaux en continu, en séquentiel, s'il y avait eu un chapiteau-sirène réellement roman ? Car, malgré les concerts de louanges, mérités certes eu égard à la splendeur des lieux, l'idée s'impose qu'on ne pourra plus jamais comprendre comment a fonctionné ici la création artistique romane. Non seulement parce que tant de chapiteaux ont été refaits mais parce que, à cause d'eux, le déroulement est devenu insaisissable. Parce que toujours, tout au long de cette recherche, nous avons constaté que l'artiste roman avait une envergure, une inspiration, une culture qui le plaçaient bien au-dessus d'un simple *imagier.*

Les artisans sculpteurs étaient-ils des imagiers ? Pour certains auteurs les chapiteaux du XIe ou XIIe siècle sont l'oeuvre d'imagiers ou sculpteurs d'images. Le mot, moins utilisé actuellement, a eu son heure. (Abel Fabre, 1914, *Pages d'Art chrétien*, 5e série, Paris. Bonne Presse). Il est vrai qu'au début du XIIIe siècle la corporation des imagiers-tailleurs était spécialisée dans la fabrication de tous les petits objets sculptés en os, bois, ivoire, et surtout dans la décoration de façon générale, l'ornementation des meubles ou des plafonds. On lui doit ce qu'on appellera plus tard le gothique fleuri.

Les artisans romans étaient-ils des imagiers ? Pourquoi pas. Même si ce terme paraît quelque peu réducteur nous savons que le vocabulaire nous échappe pour définir le créateur des chapiteaux.

Nous ne pensons pas que les artistes romans aient conçu le cloître pour nous préparer à la «douce rêverie du promeneur égaré dans les galeries... dans une charmante ambiance qui permet de respirer sans effort comme un effluve du passé... » (Paul G. et P., 1938, op. cit. p. 47). Non, les chapiteaux des monstres jaunis de patine luisante, les chapiteaux de démons assyriens, les disputes avec le Mal ou même les querelles intestines à l'Eglise ne nous semblent pas évoquer la douceur. Malgré l'emploi du terme "imagier", J. Langlade (op. cit. p. 47) nous paraît le plus proche de nos préoccupations (ou plus précisément nous nous sentons proches des siennes) lorsqu'il écrit : « au sortir de quel atroce cauchemar furent oeuvrées ces pierres grimaçantes ? ». A l'opposé du Mal devait figurer le Bien... Sont-ce les chapiteaux floraux, les animaux familiers, les moines souriants ?

Il ne nous reste, paraît-il, qu'un tiers des anciens chapiteaux. C'est vraiment un texte à trous.

La deuxième sirène isolée de la figure 23 se trouve incluse dans un des murs du bloc cathédral, proche du cloître. Lorsqu'on entre actuellement pour visiter le cloître, aux angles des rues du Cloître et Saint-Mayol, l'on descend d'abord quelques marches dans une étroite courette avant de pénétrer dans la billeterie. La sirène est là. C'est un bloc en ré-emploi. On ne peut absolument rien avancer à propos de cette sculpture sauf qu'elle faisait sans doute partie d'un décor en surface plane -ce n'est pas un relief de chapiteau- et qu'elle suggère une frise, une suite de motifs décoratifs bien cadrés dans des cercles ouvragés.

Seulement voilà : cette sirène est entièrement nouvelle dans cette étude de par sa forme. C'est la seule qui de sa main gauche tend un poisson vers son oreille. De la droite elle tient l'extrémité de sa queue unique et écailleuse, fort galbée, qui se moule dans le médaillon.

Il est tout à fait inutile de risquer une interprétation sur ce motif qui ne se lit pas par rapport à un ensemble narratif. On ne peut que rappeler les très nombreuses sirènes qui tiennent des poissons dans leurs mains. Il y en a partout, avant l'art roman mais surtout après (bestiaires des XIIIe au XIVe siècles). Cette façon de voir la sirène participe aux incertitudes sur l'origine du thème : des ailes si elle est oiseau, des attributs pisciformes si elle est poisson... Nous y reviendrons. En fait, les artistes, inspirés par la richesse des diverses possibilités d'interprétation, vont enrichir leur façon de voir en ajoutant des motifs : lyres, cithares, peignes, poissons... Ainsi, l'objet accessoire va devenir un moyen pour décrypter le sujet principal. Si l'on fait du poisson l'image symbolique des premiers chrétiens, il y aurait présomption de présence bénéfique. Si, au contraire, on assimile le poisson à l'élément insondable des profondeurs inconnues, sa présence serait néfaste. Toujours l'incertitude, en tous cas préférable -selon nous- à un excès de certitude. Comment savoir ce que l'artiste roman voulait dire exactement ? Et qui peut se flatter de comprendre ? Ici c'est difficile, d'abord parce que la sirène aux poissons n'est pas représentée en Velay. Aurait-elle été apportée d'ailleurs ? Lorsqu'on aura mentionné les chapiteaux de Cunault (Maine-et-Loir) et de Civaux (Vienne) on n'aura rien prouvé sinon que dans ces églises existe la sirène aux poissons... Et ensuite parce que ce petit médaillon sculpté n'est qu'un moment dans une durée que l'on ne connaît pas.

La troisième sirène de la figure 23 est également impossible à interpréter : c'est un relief, un vestige, une épave de quelque décor à jamais disparu : une frise sculptée « en pierre volcanique d'une hauteur de trente trois centimètres » qui appartenait, peut-être, à la cathédrale dans son état le plus ancien, à l'époque où elle possédait deux choeurs, dont l'un dit de Saint-André. L'auteur cité ici, R. Gounot (op. cit. p. 210 à 213) nous renseigne sur les origines de ce relief trouvé par Mallay en 1850 en déblayant la maison dite Gallien (63). Il fut confié, avec d'autres débris, à A. Aymard qui le mit au musée Crozatier. Une pitoyable dérive accable ce bloc depuis ses origines.

La sirène y est massive et épaisse. La priorité a été donnée par le sculpteur aux formes en épis des nageoires caudales, aussi grosses que la tête. L'onde arrondie dessinée par la queue se reproduit à droite de la sirène par une autre forme ronde : une frise est un enchaînement décoratif. Cette sculpture semble appartenir à une phase ancienne de l'art médiéval. C'est tout ce qu'on peut en dire.

Le linteau de Saint-Michel-d'Aiguilhe, au bas de la figure 23, est à ranger selon nous, au chapitre des sirènes isolées, sans contexte autre que décoratif, malgré sa situation honorable sur l'une des plus belles façades romanes du Velay. En effet, nous nous prenons à supposer que ce linteau est récent (par rapport au XIIe siècle communément admis comme date du reste de la façade). Par ailleurs nos auteurs favoris, (Beigbeder et Oursel, 1981, p. 107, et Thiollier, op. cit., p. 75) ne s'étendent pas trop sur ce morceau qui, il faut le reconnaître, est aussi lourd et raide que les rinceaux de l'arc de décharge trilobé au-dessus de lui sont gracieux. A-t-on voulu reproduire un linteau précédent qui se trouve sans doute à l'intérieur de la chapelle, mais illisible quant au décor tellement il est informe ? Toujours est-il que ce pseudo-tympan vide et ce linteau, qui n'est même pas monolithe, semblent avoir été insérés postérieurement. Pour ne parler que du linteau (car les deux têtes en claveaux posées sur chaque extrémité nécessiteraient également l'attention) il est orné de deux compositions étrangement disgracieuses, aux mains cramponnées à quelque chose de plus rigide encore, comme pour s'abriter -ce ne sont pas leurs cheveux qui sont, eux, bien rendus. Variation sans brio sur le thème triton/sirène, homme/femme ? En fait seuls les profils des personnages et les queues pisciformes les distinguent.

Il y a là comme une oeuvre de commande, peu conciliable avec la légèreté des décors voisins. Ce jugement, tout à fait subjectif, est proposé à la critique des lecteurs.

Fig. 24

Chapiteaux anciens du clocher de la cathédrale, exposés au musée du Puy-en-Velay. (fig. 24).

L'on sait que le clocher de la cathédrale du Puy fut restauré, dans ses parties hautes, par Mallay vers 1850, puis entre 1885 et 1888. Ces restaurations ont engendré la dispersion, la réfection aussi, des chapiteaux qui décoraient les trois colonnettes des quatre ouvertures pour l'étage 6 qui seul nous retiendra un instant. A ce propos, R. Gounot dit (op. cit. p. 157) :

> « S'ils sont entrés au musée, ces chapiteaux n'ont malheureusement pas été inventoriés, encore moins numérotés. Ils ont même été dispersés : les uns accompagnés de leurs propres moulages ont été accumulés dans un coin de l'ancienne présentation. D'autres ont été dispersés dans diverses réserves ou mélangés au gallo-romain. D'autres évacués dans un coin du jardin public où nous les avons recueillis. Enfin, deux ou trois chapiteaux présentés à ce jour sous la galerie du cloître semblent provenir du clocher ».

La situation présentée ainsi paraît confuse. Seul un travail méthodique permit à R. Gounot, en comparant les épaves du musée avec les copies de l'actuel clocher d'attribuer ces pièces : BB13, BB15 et BB16 au sixième étage du clocher et BB18 au troisième. (op. cit., p. 171).

En se livrant à d'autres observations R. Gounot pouvait écrire (p. 160) :

« L'étage 6 comporte des chapiteaux un peu plus petits et relativement cubiques. On voit apparaître le thème des animaux fantastiques, griffons, sirènes ailées, monstres serpentiformes ».

Et plus loin :

« Nous pensons qu'une seule équipe de sculpteurs a taillé tous les chapiteaux anciens ».

Les proportions des sujets, dans leurs attitudes gestuelles, nous détournent d'y voir d'authentiques sirènes. Néanmoins, il nous paraissait indispensable, ne serait-ce que pour être complet, de rapporter la démarche de R. Gounot.

La Chapelle-Bertin. (fig. 25).

L'église de la Chapelle-Bertin est dédiée à la nativité de la Sainte Vierge. Thiollier (op. cit. p. 104) s'évertue à nous persuader que cette église n'entraîne pas sa conviction : « une nef dont il est assez dificile de reconnaître l'âge... L'abside peut être du XIIe siècle bien qu'aucun élément critique ne permette d'être affirmatif... Les arcades de l'abside reposent sur de grossiers chapiteaux... Les tailloirs sont sans grand style... ».

De Thiollier encore : « On est à la Chapelle-Bertin dans une région granitique ; aussi les pierres sont-elles beaucoup moins bien taillées que dans d'autres parties du Velay » (!).

L'église est située en Auvergne, mais dépendait de l'évêque du Puy et administrativement de Brioude ; les collateurs étaient moines à la Chaise-Dieu. Il n'y pas de rapports de cause à effet, évidemment, mais les chapiteaux de l'abside participent à ce flou. Nous avons là un style rustique, sobre mais curieux aussi comme si le sculpteur avait délibérément fui l'effet plastique. Peut-être naïf, peut-être maladroit mais peut-être également dépouillé. Le thème traité n'y est pas la parole si ce n'est que les bras levés des personnages en font des orants. Le décor en palmettes prolonge-t-il les jambes écartées ? Il en faudrait plus pour parler de sirènes. C'est fruste mais avec un petit quelque chose de hiératique. Les deux masques ébauchés sur le chapiteau en bas à gauche de la fig. 25 ne jureraient pas dans le lapidaire gaulois. Les acanthes, à droite, sont franchement raides.

Tout cela est bien problématique. Il faudrait pousser la recherche dans les églises voisines, rurales et granitiques.

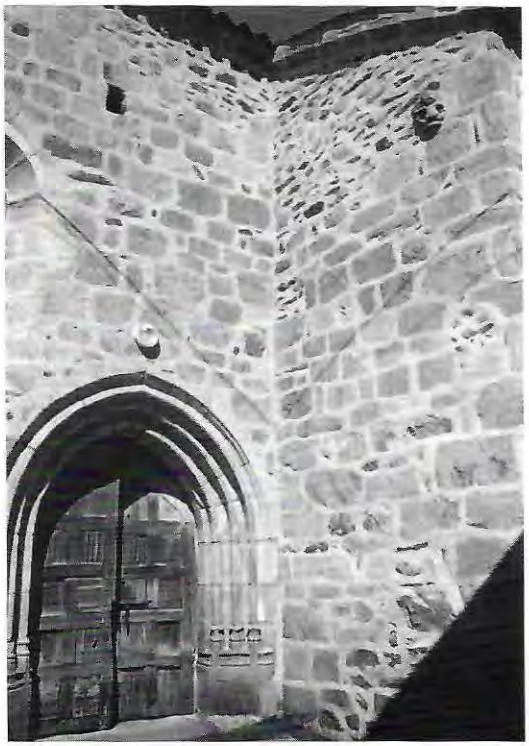
Laval-sur-Doulon. (fig. 26).

Cette église de l'Assomption dépendait du diocèse d'Auvergne. Elle comporte des parties romanes et d'autres surtout gothiques dont le porche du XVe siècle que l'on voit sur la figure. En haut du mur, à droite de l'entrée, un bloc de la construction est orné d'une sirène.

Il s'agit d'un bloc réemployé, inséré dans la maçonnerie par le constructeur par souci d'originalité ; il a dû penser, sans doute, que ce bloc tout prêt ferait un bel effet, ou bien a-t-il jugé que ce motif devait être honoré, sauvé de l'oubli ou de la ruine dont il fut extrait.

C'est encore, ce faisant, une preuve, un écho de l'intérêt porté à la sirène. Elle y est inhabituelle, un peu lourde, comme cambrée pour lever

Fig. 25



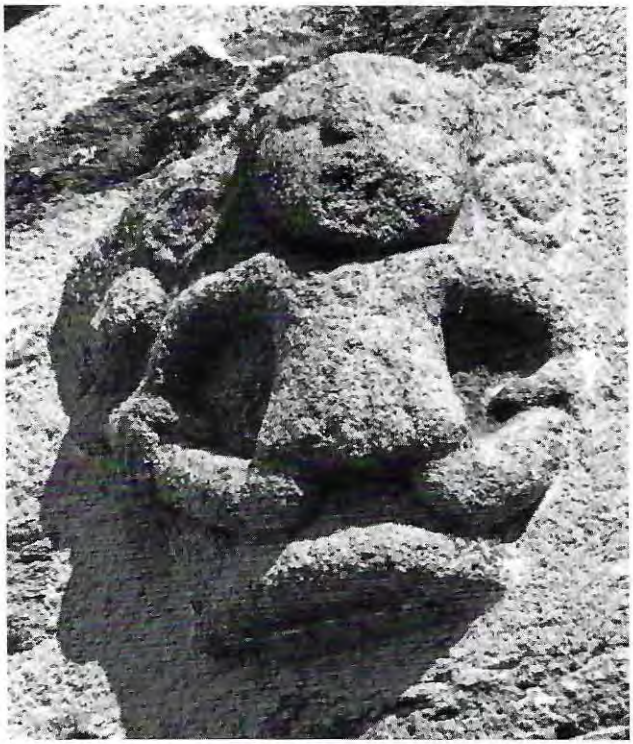


Fig. 26

la tête dans une attitude oratoire. Cependant, la bouche manque par suite d'une cassure et seule l'attitude globale autorise cette interprétation. Motifs décoratifs ou oreilles, ces ovales disproportionnés ne sont pas du meilleur art. Il est évident que cette oeuvre est grossière et indatable.

De plus, l'on ne sait pas d'où elle vient.

Montfaucon, (fig. 27), **et le néo-roman.**

Il nous manquait une sirène vue par le XIXe siècle ! Elle est à Montfaucon. Nous n'avons pas osé aborder cette page de l'architecture sans bagages : l'aimable contribution du professeur J. Nayroles et la lecture de l'ouvrage de Cl. Mignot (64).

Pour s'en tenir au seul Moyen-Age on le voit en ce siècle sortir du gouffre. Portés par le Romantisme (Victor Hugo... Notre Dame de Paris...) les savants s'emparent du patrimoine, s'inspirent sur le terrain, dépassent les modèles, restaurent à tour de bras. « Pour bâtir vite et beaucoup » ce siècle découvre les nationalités européennes, les archéologies nationales, l'expansion coloniale, la mise à la disposition de l'Etat des anciens édifices religieux... « Le Moyen-Age sert de miroir aux aspirations les plus contradictoires, chrétiennes et laïques, monarchiques et républicaines » (Mignot, op. cit. p. 50). On assiste à un glissement des modèles antiques vers les modèles romans (p. 93). L'exemple de l'église Saint-Paul de Nîmes par Charles Auguste Questel, en 1835, est un prototype (si l'on peut dire !) et l'auteur cite Paul Planat (1892) : « L'architecture religieuse n'est plus aujourd'hui qu'une formule officielle faite de réminiscences décentes ».

L'église de Montfaucon entre bien dans ce cadre et nous avons, pour en juger, les plans de l'architecte départemental, Normand, le devis des entrepreneurs Ranchet et la date du devis estimatif : 1844 (65).

Seules nous importent les mentions de l'orientation donnée en 1844 aux soucis décoratifs. Outre l'intérêt qu'il y a à mesurer les financements : souscription volontaire, fonds alloués par le gouvernement de Louis-Philippe, allocation de la fabrique (conseil paroissial), allocation du gouvernement de la République, qui figurent dans un compte-rendu paroissial, on apprend que « l'église est construite en style romano-bisantin et que les arceaux sont en pierres taillées avec chapiteaux passablement sculptés ».

Et les chapiteaux, justement, qu'en dit le devis de l'architecte ? Pas grand chose, hélas ! : « Plus valeur pour la sculpture des 16 chapiteaux intérieurs de la nef et du choeur, comptés l'un dans l'autre à

Fig. 27

15 F 00 c. Les sculptures seront faites d'après le dessin de l'architecte ; les 16 à ce prix valent..... 240 F 00 c. ».

Tout ce qui précède aurait dû nous préparer... mais tout de même, la surprise est vive... En se gardant de toute ironie qui serait inutile et déplacée, on remarque sur ces quatre chapiteaux du choeur : l'utilisation sytématique des palmettes, les banderolles (ou phylactères, par deux fois), l'ange déchu qui plonge la tête en bas (à droite, sur le troisième chapiteau). Et l'air dramatique des nobles têtes émergeant des feuilles (comme au bon vieux temps du XIe siècle). Et l'air, pas du tout dramatique, des monstres du troisième chapiteau. On remarque également les anges du quatrième chapiteau qui présentent en un cercle une scène sacrée (comme sur le frontal nord du pilier de la cathédrale du Puy... eh oui !) et enfin, les sirènes, flanquant un personnage qui lit dans le livre, donc qui transmettent la parole ! Les chapiteaux de Montfaucon étant coloriés, la pointe de leurs seins est délicatement soulignée.

Messages sans sirènes.

Nous avons eu bien assez à faire avec les chapiteaux qui portent des sirènes. Et à analyser leurs alentours pour tenter de les mettre en rapport les uns avec les autres.

Pour ce faire, l'ancien diocèse du Puy-en-Velay s'est révélé bien assez fourni pour une première approche. Nous souhaitons très vivement que cette façon de voir soit appliquée à d'autres secteurs romans. Avec d'autres hypothèses si celle-ci ne fontionne pas et sur d'autres églises romanes. Même en Haute-Loire, il y a beaucoup de travail, (à l'ouest du diocèse, entre autre). La recherche ne pourra qu'y gagner. Nous suggérons également -mais quelle entreprise !- d'enregistrer les chapiteaux, non plus sur un diocèse mais sur une abbaye. Au plan local, nous l'avons montré précédemment, il ne semble pas que les sculpteurs travaillaient sous une bannière unique... Mais qu'en serait-il d'un bout à l'autre des dépendances de Saint-Chaffre, par exemple, ou de la Chaise-Dieu ? (67).

Enfin, nous avons relevé la présence de nombreux chapiteaux de l'accompagnement habituel : acanthes avec ou sans têtes + système bouche/oreille + affrontements et équilibres, dans des mises en scène sans sirènes.

Cela prouve que le sculpteur roman ne se contraignait pas à suivre une sorte de mode. Sans doute puisait-il à son gré dans un répertoire de formes appropriées à un thème particulier. Ou bien l'on peut imaginer qu'il confiait le produit de son travail à un maître, à un

réalisateur, à qui il appartenait, en dernière analyse, d'organiser l'espace.

Nous citerons donc :

- Beaulieu : bouche/oreille, dragons
- Saint-Pierre-Duchamp : aigles et ... ?
- Vernassal : acanthes, dragons
- Bains : beaucoup de monde à Bains ! harpies, têtes, poissons.
- Dunières : déjà cité.

Quant à Saint-Didier-en-Velay, les thèmes y sont on ne peut plus classiques. Il ne manque que la sirène. On pourrait supposer qu'elle se cache derrière la chaire à prêcher, ce qui ne serait pas un hasard ! Enfin, il y a tant d'autres chapiteaux à déchiffrer.

La sirène est un mythe modelable.

Bien qu'à l'origine des mythes se trouvent souvent quelques réalités tangibles que nous allons essayer d'isoler, leur envol, leur passage à l'universalisme, relève du domaine des idées. Le mythe devient une création mentale et collective. Il ne peut pas revêtir une forme codifiée. C'est à l'artiste qu'incombe la tâche de révéler, ponctuellement, l'existence du mythe.

L'artiste-créateur va donc utiliser le thème porteur du mythe en fonction de son époque, de ses croyances et de sa culture. D'où des représentations à la fois stables et sans cesse renouvelées.

Si, globalement, on peut admettre que la sirène antique-historique était oiseau (nous allons voir comment), puis qu'elle est devenue poisson (nous essaierons de voir comment), l'important n'est pas de préciser la date de cette mutation. Il y aura toujours un chercheur qui trouvera un document pour remonter dans le temps et une chronologie de la sirène, disons entre le IIIe avant et le XIIe siècle après J.C., n'évite généralement pas une certaine confusion. Ce qui compte n'est pas de savoir en quel siècle est apparue la queue bifide, par exemple, mais de comprendre pourquoi et comment l'artiste de telle ou telle époque se sert de ce *moment* du mythe.

Si l'on ajoute à cela l'imprécision notoire des faits originels transmis par la tradition et l'imprécision également qui s'attache aux acteurs contemporains de la sirène (nous avons vu la parenté morphologique qui unit tritons, néreïdes, sirènes, etc...), on peut en conclure que tout se met en place pour fournir à l'artiste un réservoir d'imagination.

Nous venons de passer en revue tout ce que nous avons pu trouver comme preuves pour présenter la sirène -parce que, selon nous, les artistes romans, en Velay, au XIe siècle, voulaient la voir ainsi- comme une allégorie de la parole et non pas de la perversion.

Que d'autres artistes médiévaux l'aient perçue différemment et surtout qu'en d'autres temps le thème ait été traduit de façon différente, il n'y a rien que de très normal. S'il n'en était pas ainsi cela voudrait dire que le mythe est rigide et son expression institutionalisée. C'est justement parce qu'il est mythe qu'il peut se présenter à chaque époque comme le lieu de rencontre entre la tradition et l'expression artistique.

Ainsi nous ne reviendrons plus du tout sur notre acquis. Un dernier exemple : une très petite sirène à queue unique accompagne les initiales et lettres ornées à l'effigie de la Vierge Marie dans le folio 1 du Sacramentaire dit de Gellone. Il s'agit d'une enluminure sur parchemin de la deuxième moitié du VIIIe siècle (66).

Approche Ulysse, écoute.... Homère. La première mention.

> « Viens ici ! Viens à nous ! Ulysse tant vanté ! L'honneur de l'Achaïe ! Arrête ton croiseur : viens écouter nos voix ! Jamais un noir vaisseau n'a doublé notre cap, sans ouïr les doux airs qui sortent de nos lèvres ; puis on s'en va content et plus riche en savoir, car nous savons les maux, tous les maux que les dieux dans les champs de Troade, ont infligé aux gens et d'Argos et de Troie, et nous savons aussi tout ce que voit passer la terre nourricière ».

Voici enfin venue l'opportunité de redécouvrir le tout premier chant de la sirène. Tout est là, tout est parti de là. C'est la citation *princeps* (68), c'est-à-dire la première mention, l'apparition première de l'histoire des sirènes. Tout le monde sait qu'elle est due à Homère, le poète grec qui composait au VIIIe siècle avant J.C. Il racontait des faits que la tradition orale conservait depuis le XIIe siècle (en gros, la guerre de Troie, le retour d'Ulysse vers sa patrie et les aventures de son fils Télémaque, parti à sa recherche). Et il mêlait à ses récits, déjà très mythiques à l'époque où il les regroupait dans son oeuvre, les légendes abondantes sur les côtes méditerranéennes et les interventions des dieux de l'Olympe, la mythologie grecque. Le titre de ce poème -de cette chanson de geste, le mot est plus exact- qui est l'un des monuments de

notre culture, est, comme chacun sait, *l'Odyssée*, les 24 chants de *l'Odyssée*. Nous avons emprunté la traduction du passage sur les sirènes à Victor Bérard dont la célèbre édition, en prose rythmée, a suscité de nombreux débats parmi les spécialistes et de nombreuses admirations. (69). Il faut ajouter qu'il a assorti son travail d'une étude géographique et archéologique des hypothèses à propos du voyage d'Ulysse auxquelles nous ferons sans doute allusion.

Notre ambition n'est certes pas d'innover à propos d'Homère ! Notre propos se limitera à essayer d'extraire des phrases sur les sirènes le plus de précisions possibles pour bien comprendre leur réalité au départ et ce qu'elles deviendront ensuite, surtout sur le chapiteau roman.

En fait, et ceci est remarquable, il n'y a que trois passages très brefs qui décrivent les sirènes, et jamais sur le plan physique. Homère ne précise pas leurs formes. Il mentionne les lieux qu'elles habitent (chant XII, vers 39-42) « et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains », et leurs voix, au vers 158. Il s'agit d'un seul mot qui se révèlera déterminant pour l'avenir du mythe : le mot grec *thespesiaon,* la voix ensorcelante, enchanteresse, divine... divine en quel sens ? Nous y reviendrons et enfin le passage par lequel débute ce chapitre, les vers 184 à 191... « Viens à nous... ».

Pour tirer la substantifique moëlle du thème nous utiliserons brièvement encore deux éléments importants.

D'abord *l'Odyssée* elle-même. Il est bon de rappeler qu'Ulysse, héros au siège de Troie, rentre chez lui, à Itaque et son retour en bateau va constituer l'enjeu d'un combat entre les forces bénéfiques des dieux favorables. Par chance il a Athéna de son côté, contre les forces maléfiques. Ces forces maléfiques sont composées de tout ce que le Panthéon peut fournir en divinités jalouses, orchestrées par Poseïdon, le maître des mers, en tempêtes, en récifs dangereux, etc... (les pièges Charybde et Scylla sont du langage commun).

On voit bien ce que, dix siècles plus tard, les penseurs chrétiens vont retenir de l'épopée homérique : l'aspect initiatique, préparatoire, du voyage, l'élévation morale du héros, le franchissement des épreuves pour accéder au Bien... Tout en rejetant les aspects païens : c'est tout de même Circé, une magicienne, qui met en garde Ulysse contre les sirènes, lequel prévient à son tour les marins : bouchez-vous les oreilles et attachez-moi... Ne nous laissons pas ensorceler.

Et pour finir un dernier point : l'itinéraire exemplaire, dans l'histoire de la littérature, de l'oeuvre d'Homère. Avant d'être un livre en chants délimités, *l'Odyssée* était un poème informel, raconté, transformé, re-composé, bref ce qu'on appelle une tradition orale. Cette tradition se développera de plus en plus organisée, sous des formes de plus en plus

codifiées par les aèdes, les rédacteurs du poème homérique. Ce n'est que vers le VIe siècle avant J.C. que des versions écrites commencent à se répandre. L'oeuvre qui imprègne déjà amplement la conscience hellénique prend alors une dimension inégalable : *l'Odyssée* devient un texte de civilisation. L'oeuvre d'Homère est la référence culturelle de toute la Grèce. Elle est enseignée, commentée, apprise par coeur, récitée à toutes les occasions. A partir du IIIe siècle environ, le texte définitif s'est stabilisé et J. Bérard (op. cit. introduction) nous apprend que les spécialistes ont pu acquérir la certitude que Platon et, juste un peu plus tard, Aristote, ne travaillaient pas sur la même mouture de *l'Odyssée.*

L'Odyssée est alors devenue le pôle pour toute une culture. Appelons cette culture occidentale, méditerranéenne, classique, européenne, peu importe. Cette culture est celle qui de Rome à Charlemagne, accompagne la propagation du christianisme. Celle qui est un héritage (Duby G. , 1986) (70).

Les artistes des premières sirènes.

Il va falloir élaguer bon nombre de branches parasites sur le tronc porteur, la sirène classique. Non pas pour persuader que notre voie unique est la bonne mais pour rester fidèle à l'orientation de cette étude.

Quelques auteurs rappellent que la représentation de la sirène accompagnait les stèles funéraires (un oiseau, peut-être Ba égyptien, emportant le défunt). D'autres comme Pausanias, grec du IIe siècle, insistent sur les rivalités entre sirènes et muses, au bénéfice de ces dernières qui arrachent aux sirènes leurs plumes. D'autres enfin présentent des preuves de l'amalgame entre sirènes, tritons et néreïdes, amalgame dont on trouve des exemples du IIIe siècle avant au IIIe siècle après (des décors tritons/sirènes ornent la face est de l'arc de triomphe de Trajan, à Orange en Vaucluse).

N'oublions pas que dès l'origine, le thème a subi l'exégèse de plus de vingt philosophes antiques (Rossi P. op. cit. p. 469).

Les premières images figurent sur des vases grecs du VIe siècle avant J.C. Elles sont trois et souvent plus. Or, l'emploi par Homère de la forme duelle *noïteros* induit le nombre deux. Mais des versions postérieures, des scolies (*), ont peut-être augmenté le troupeau. Car les artistes, encore plus que les commentateurs, vont donner libre cours à la re-création, à la ré-invention. Par exemple, ils proposent d'enrichir la représentation des sirènes en en faisant des musiciennes (sans toutefois encore de connotations péjoratives), avec des lyres et des flûtes. Il faut donc leur octroyer des bras en plus des ailes !

Vic de Donder (op. cit. p. 30) suggère une retombée de l'élan créateur à la fin de l'époque archaïque lorsqu'il écrit : « Peu à peu les sculpteurs grecs oublièrent les significations des figures mythologiques tout en continuant à les utiliser. Ils se contentèrent de reproduire les modèles sans chercher à innover. Les sirènes deviennent alors purement ornementales ».

Et c'est vrai : l'on peut toujours supposer que la multiplication d'un même motif traduit un essoufflement de la création. Le passage au stéréotype. Nous disons cela pour rappeler une critique parfois appliquée à l'art roman. Gardons en mémoire les chapiteaux-végétaux passe-partout. Mais selon nous, il existe un moyen de s'en apercevoir : c'est la composition multiple. Il est plus facile de sculpter un chapiteau au hasard que d'en organiser quatre, six ou huit.

Ne nous laissons pas égarer. Le même auteur ajoute plus bas sur la même page : « Vers le IIe siècle, le récit d'Ulysse et les sirènes est une aubaine pour le christianisme naissant ».

Ici nous retrouvons un terrain déjà quelque peu prospecté : les Pères de l'Eglise (pas tous) et leur sympathie pour le *saint* Homère, le plus vertueux des païens.

Pas tous les Pères, nous l'avons dit, ni toute l'Eglise, certains pensaient que plus l'apparence est séduisante plus le démon est malin... N'empêche, c'est encore V. de Donder (op. cit. p. 31) qui découvre chez Ambroise de Milan, au IVe siècle, un rapprochement du mât d'Ulysse avec la croix du Christ !

Vers la sirène poisson.

La représentation de la sirène entre le IIIe siècle et le Xe siècle après J.C. traverse une zone d'imprécision, de flou. Le modèle bouge et évolue dans tous les sens. Et comme il est habituel dans les périodes de changements, on trouve des formes nouvelles (le poisson) cotoyant les anciennes (oiseau).

Le *Physiologus* dont nous avons parlé semble jouer à ce moment là le rôle de nos modernes catalogues. Et les *Physiologus* s'étalent du IIe siècle au XIIe siècle, alimentant les bestiaires. C'est vraiment à cette époque qu'une queue pisciforme apparaît. « Aucune raison valable à cette transformation, si ce n'est l'ignorance des textes d'Homère... » (Rossi P. op. cit. p. 479).

Ou bien, à notre avis, l'effort des artistes pré-romans, du Ve au VIIIe siècle, pour parfaire leur vision de la sirène classique dans le cadre

des enseignements de l'Eglise. En faisant allusion à l'élément eau/poissson, les créateurs, par une lente maturation et projection de leurs oeuvres voulues comme illustrations missionnaires, cimentent ces notions de poisson en tant que symbole paléo-chrétien (71) et de sirène comme expression allégorique du message.

La sirène est alors, dans le mouvement artistique chrétien, une image parfaitement adéquate à tout ce qui évoque deux : deux éléments eau/air, deux formes. A cela il faut ajouter la notion d'équilibre, de frontière, de passage, qui ne pouvait que conforter les artistes, d'autant plus qu'elle figure chez Homère : la *vraie* sirène n'est pas marine mais elle vit au bord de la mer. Pour révéler cette dualité, cette autorité sur les deux domaines, les très anciennes images qui peinent à représenter la réfraction dans l'eau, nous donnent à voir cette nouvelle sirène dressée en angle droit, le buste vertical, puis le niveau de l'eau horizontal, puis une nageoire émerge un peu plus loin. La réussite plastique est assurée : le tracé de la queue s'allonge et se fait gracieux. Plumes et griffes ont disparu au profit des bras d'où possibilités de gestes porteurs de sens.

Les artistes de la vague suivante, ceux du XIe siècle, n'ont plus qu'à épouser, si l'on peut dire, cette sirène en forme de poisson. Même si quelques précurseurs ont cherché de nouvelles idées, ce sont bien les créateurs du XIe siècle qui accentuent la synthèse entre le fond et la forme. Le fond, c'est de plus en plus, comme reflet du discours de l'Eglise, l'opposition, le clivage entre deux : bien/mal, ciel/mer, haut/bas. Les deux parties de la sirène sont un vrai raccourci de l'art roman. Et la forme c'est l'apparition de deux queues sur le chapiteau. Réponse technique, d'abord, au souci permanent chez l'artiste sculpteur de symétrie et d'opposition, on vient de le dire, mais cette fois à l'angle du tailloir ou sur le plat du pilier : ces deux queues sont une aubaine pour le décorateur !

Mais deux queues, c'est insister encore sur la dualité. Et en rester ainsi, ou mieux, sans cesse revenir à la sirène d'Homère qui exprime à la fois l'idée de l'apparence et du savoir, l'idée de la séduction mortifière et de la connaissance. Dualité donc, qui ouvre sur la nécessité du choix. Nous connaissons le choix proposé par le sculpteur roman : c'est la partie supérieure de la sirène, la partie céleste, le monde spirituel.

Un berceau des mythes.

« La Méditerranée, comme les plaines et les montagnes, les villes et les déserts qui l'entourent, était peuplée de divinités ». (Arnaldez R. 1986) (72). Ces divinités, aux temps du polythéisme, présidaient aux

phénomènes cosmiques et naturels comme le soleil, la foudre, les océans, etc... Ceux-là étaient les têtes de liste du Panthéon, les chefs. Puis, il y avait de place en place, tout un réseau de divinités plus locales chargées par les gens du pays ou bien les voyageurs de personnifier - façon de dire puisqu'on ne les voyait évidemment jamais- le sifflement des vents dans les anfractuosités de la côte, les formes terrifiantes des rochers surplombant les flots dans les passages étroits, les sources trop glacées ou trop chaudes, et tant d'autres, fréquentes dans ces régions aux côtes découpées de Grèce ou d'Italie du sud, ou de leurs îles proches. C'est là qu'Ulysse voyageait. Presque tous les auteurs sont d'accord sur ce point.

Ulysse, en tant que navigateur des hautes époques, ne franchissait pas les mers. La navigation, jusqu'au début du Moyen-Age, se faisait sans quitter la côte des yeux. Le cabotage. Il n'est pas difficile d'imaginer le choc produit par un site impressionnant lorsqu'on le découvre soudain en doublant un cap.

Peur des formes -il faut donc les déïfier- peur des bêtes, il faut donc les apprivoiser en les comparant à l'homme : l'anthropomorphisme a fonctionné encore longtemps. Jusqu'au XVIe siècle on pourra lire chez les découvreurs de terres nouvelles des réflexions de ce genre : « Les naturels du pays vivent tout nus dans les arbres... Ils ont le corps couvert de cheveux depuis le haut jusqu'en bas... »

Les quelques généralités qui précèdent sont ici placées, en guise d'introduction, simplifiée, à la préhistoire des mythes.

La scène qui nous importe, la scène homérique, se déroule ainsi : les marins entendent le souffle du vent dans les grottes marines (le chant de la sirène), s'approchent et s'écrasent sur les rochers, d'où les ossements.

Les ossements blanchis.

Le rivage tout blanchi d'ossements est l'une des articulations du mythe, une sorte de *preuve* dramatiquement présentée par Homère : le séjour des sirènes se situe au-dessus du rivage. Ce rivage est constitué d'ossements dont, par conséquent, les sirènes sont la cause.

A ce sujet, nous sommes en mesure d'apporter quelques précisions. Depuis environ 100 000 ans jusqu'à 10 000 ans (Paléolithique moyen et supérieur) des populations nombreuses occupaient les grottes et les abris sous roche du littoral de la mer Tyrrénienne, en Italie du sud.

Ces porches de grottes étaient immenses, parfois de cent mètres d'ouverture et leurs occupants vivaient uniquement de la chasse. Ils abandonnaient sur le sol les débris de nourriture : du cerf, du chevreuil, un boeuf de petite taille. Ces déchets constituaient des dépôts pouvant atteindre dix mètres d'épaisseur.

Les couches, au cours de dizaines et de dizaines de milliers d'années se cimentaient de calcite et devenaient dans les grottes de véritables bancs de matières organiques durcies, des os principalement, avec des charbons et des silex taillés.

Lorsque se produisirent les transgressions marines (élévation du niveau de la mer) l'érosion par vagues et tempêtes fit écrouler les grottes et les abris dont on devine aujourd'hui les contours (73). Mais les dépôts anciens, concrétionnés, ont par endroits résisté aux vagues de la mer. Ils présentent des niveaux hérissés d'os blanchis par le sel, assez horizontaux et encore inhospitaliers, malgré les flots azuréens, aux nageurs inexpérimentés.

Substitutions et mutations.

La sirène homérique, aérienne, dangereuse mais habile à donner le change fait partie d'un ensemble original du petit Panthéon grec. On constate, en effet, qu'un certain nombre de divinités ont en commun des caractères avimorphes (oiseaux/ailes), des caractères féminins et, en général, des comportements plutôt agressifs. C'est le cas de ou des chimères, striges, harpies, également des oiseaux du lac Stymphale, mis à mal par Hercule. Le sphynx lui-même possède des cheveux, un visage et une poitrine féminins.

Lorsque la mouvance chrétienne entraînera l'iconographie de la sirène vers l'élément liquide (sirène-poisson) parce que l'eau est symboliquement présente partout dans les rites chrétiens, nous l'avons déjà évoqué, l'interprétation du mythe devra faire appel aux thèmes marins.

Le lamantin. Il y a toute une famille de mammifères marins, les siréniens, (le terme est venu avec les scientifiques du XIXe siècle) dont un, le lamantin, et surtout sa femelle, constitue pour nombre d'auteurs, le proto-type de la sirène. Elle a des nageoires antérieures très mobiles et se tient souvent à moitié hors de l'eau.

L'évolution de l'inconscient collectif paraît à ce niveau d'une certaine cohérence dans la mesure où il a rapproché des composants analogues : rivage = mer = poisson.

Ultime excursion en amont du mythe.

Les avancées des Sciences de l'Homme dans le domaine de la paléoethnologie, de la sociologie des communautés primitives et de l'histoire des religions ont ancré dans les connaissances contemporaines quelques notions qui aident à placer dans le temps l'étude des mentalités ou des comportements. Par exemple, on admet bien maintenant que l'acte religieux pré-existe à toute religion révélée, que le sacré est un élément dans la structure de la conscience et non un stade dans l'histoire de cette conscience (74). On admet bien aussi que l'on doit réduire, et de beaucoup, les accusations portées contre le polythéisme et reconnaître dans ses pratiques les premiers balbutiements d'une approche empirique, pré-scientifique, des phénomènes naturels.

Il est en outre à peu près acquis que les mythes, sur lesquels reposent parfois tout le fonctionnement historique, toute la cohésion d'un groupe humain, se laissent démonter (au sens presque mécanique du terme) et démontrer, sans perdre un pouce de leur poésie, de leur attraction, de leur pouvoir.

En cherchant les pourquoi et les comment des sirènes nous avons fait appel à ce genre d'analyses interprétatives.

Remontons encore dans le temps, quelques pages durant, et, reprenant l'exemple du petit Panthéon grec, posons-nous une dernière question : quelle est l'origine et la cause de cette abondance de "demi" ? Des demi-dieux, des demi-hommes qui présentent tous, enfin nous y arrivons, une moitié d'animal et une moitié d'humain !

C'est quand même curieux et nous voudrions globaliser en vue d'une hypothèse, tout en sachant que chaque divinité est un mythe à elle seule sur lequel -et cela a été fait- on peut écrire des livres. Voyons ainsi :

- Centaure : buste humain/corps de cheval. Guerriers. Equitation.
- Pan : buste humain/corps de bouc. Fécondité. Sexualité.
- Minotaure : corps humain/tête de taureau. Cruauté.
- Harpies : femmes/oiseaux, (vautour). Cruauté.

Au-delà de leur propre personne mythique, le fait d'être demi, animal et humain, doit remonter à l'époque où l'homme inaugura de nouveaux rapports particulièrement complexes avec l'animal. C'est vers 8000 ans avant J.C. que l'homme, néolithique et sédentaire, engagea des relations entièrement nouvelles avec les animaux. Avant, c'était la chasse, le sang, d'où la conquête et le combat ; maintenant au contraire, c'est le rapprochement, le contact, la domestication, l'apprivoisement... C'est à la fois plus pacifique et plus ambigu, plus ambivalent. La

cohabitation des genres, la stratégie de la possession, non plus immédiate et violente comme à la chasse mais étalée dans le temps, met en route des processus d'identification/opposition de l'homme avec l'animal.

Nous suggérons de voir dans la multiplication des images mythologiques d'êtres composites des séquelles de ces temps où se recomposaient fondamentalement les bases de la survie de l'espèce humaine. Ainsi se dessine -c'est une hypothèse- l'histoire de ce Panthéon zoo-anthromorphe (*). Issu de l'alliance homme-animal, il témoigne dans l'histoire des mentalités d'un effort pour domestiquer les forces de la nature nourricière.

Ce n'est pas à mettre en concurrence avec l'origine, plus souvent affirmée chez les théoriciens, des religions du végétal, de la germination, de l'abondance qui, de près ou de loin, débouchent sur les mythes de la fécondité, les déesses-mères.

Dans cette perspective de rendre à l'alliance homme-animal sa participation dans la construction du sacré, on comprend bien comment se composeront des familles de divinités locales et comment cette alliance dictera les légendes en fonction de telle ou telle appropriation d'un animal par une peuplade (Centaure, par exemple, annexé par les Thessaliens).

L'héritage -ici authentiquement païen- sera refusé en bloc par le monothéisme triomphant et les orateurs chrétiens auront beau jeu de jeter ces idoles au feu en stigmatisant l'idolâtrerie et le paganisme et en faisant le Mal par excellence.

D'où leur récupération par les artistes romans quand ils auront besoin d'images monstrueuses et contre nature. Ils pourront même en rajouter tellement les difformités, les exagérations formelles ne feront qu'apporter de l'eau au moulin de la dénonciation du Mal. Mais ils se garderont bien d'évacuer de leurs compositions l'essence même de ces monstres : l'ambivalence, la double appartenance, qui s'inscrivent parfaitement dans leur vision, artistique et thématique, du monde.

C'était la longue histoire d'un mythe fabuleux. Et comme toutes les histoires, surtout celles des mythes, elle aurait pu se raconter autrement... Mais une chose est sûre : ce mythe n'est-il pas aussi brillamment fabuleux parce qu'il est très court... ? Quelques mots, dont l'un magique : sirène, qui fournit à lui seul des millénaires d'images.

Et après ?

Nous avons beaucoup exploré la partie en amont de la sirène, celle qui prépare au chapiteau roman. A partir du XIIIe siècle le mythe va flotter comme un bouchon sur l'eau, de vagues en modes, de modes en récupérations, au gré desquelles chaque siècle va fantasmer et extrapoler. Il y aura des hauts et des bas. Le mythe ondulatoire, pourrait-on dire...

A la fin du Moyen-Age, pour être succinct, « les madones hiératiques s'humanisent, puis se déhanchent et deviennent maniérées ». (Le Goff, op. cit. p. 356). C'est un peu abrupt mais nous voulons simplement noter, comme une fois déjà, que dans un contexte économiquement et socialement changé, l'art profane et courtois, la littérature courtoise donnnent à la femme -ou plutôt elle y prend- la part de l'héroïne, cette fois-ci héroïne de chair et de rêve. Le temps du raffinement des sentiments entre deux êtres s'instaure. L'amour. L'artiste de cour, le troubadour se font les chantres de la femme qui s'affirme et se pare de qualités nouvelles : la poésie, la musique, le chant.

L'artiste, décorateur, illustrateur, va alors tout naturellement associer femme et sirène, chant et séduction. C'est à cette époque, milieu du XIIIe à fin du XIVe siècle, que l'on recense le plus grand nombre de sirènes à peigne et miroir ; le livre de Gaignebert C. et Lajoux D. (op. cit.) en est plein et des mieux choisies. L'art gothique les sculpte à peu près partout y compris sur les miséricordes des cathédrales. Il n'est plus du tout intéressant de faire la part des queues ou des plumes. Sirène-poisson et sirène-oiseau sont devenues de vagues réminiscences culturelles et s'affichent comme ornements dans des compositions décoratives. L'ouvrage cité (p. 142) montre un décor cloisonné à la cathédrale de Metz, au XVe siècle, où les deux espèces cohabitent.

Peigne et miroir, avons-nous dit, moins souvent fuseau et quenouille, mais très souvent violes. Un bon exemple existe en Haute-Loire, à Brioude, sur le plafond peint du doyenné, daté de 1285 (75). On y voit deux sirènes, qui ont l'air de chérubins, musiciennes avec une viole et un luth. Leur queue unique est écailleuse. Elles encadrent un motif à coeurs en quadrilobes. Le peintre a utilisé la sirène avec d'autres animaux stylisés, aigles, poissons hérissés, lions, dragons, monstres anthropomorphes dont l'un à buste féminin, dans un programme décoratif qui devait être à la mode chez les imagiers -ici, le terme est juste- et qui ne résonnait déjà plus, à la fin du XIIIe siècle, comme une quelconque intention évangélique, ni narrative, ni même ici religieuse (Boos de E. op. cit. p. 145).

Comme il s'agit d'un plafond armorié, ces animaux en contexte héraldique doivent nous rappeler que, s'ils sont ici motifs décoratifs, ils sont ailleurs partie prenante du bestiaire héraldique.

La sirène, bien sûr, va figurer sur les blasons. Sa très forte présence dans le domaine emblématique, mystérieuse et séduisante "de gueules à la sirène d'or issante d'une mer d'argent" s'intègre bien dans le contexte courtois. Elle occupe une place de choix dans l'imaginaire des féodaux. Elle participe à la symbolique des sires. Elle se prête au vocabulaire poétique, mythique, ésotérique également qui accompagne les acteurs héraldiques : lions, hommes sauvages, magiciens, que l'on retrouvera sur les tarots.

L'exemple majeur qui vient à l'esprit c'est la solide image Mélusine-Lusignan. On peut croire que Mélusine, attribut des Lusignan, diffère de la sirène héraldique qui meuble l'écu parce qu'elle n'a ni peigne ni miroir (encore plus séductrice, elle lisse ses cheveux à la main), et qu'elle possède plutôt une queue de serpent "burelée d'azur et d'argent". Elle occupe le cimier du blason. On peut croire au contraire que le rapprochement entre sirène, fée-serpente et Mélusine, est autorisé. A moins que l'on ne la compare à la vouivre ou guivre, serpent fantastique.

Mélusine est un conte, un roman, une histoire ; même en tant que *La noble histoire de Lusegnan* elle se situe à l'écart du mythe.

Dérive et permanence. Le mythe continue. (fig. 28 et 29).

L'opulente Renaissance puise avec avidité dans l'intarissable fond des divinités classiques affichant une prédilection marquée pour les divines formes féminines. La sirène devient un prétexte à la mise en scène de la nudité. Si elle porte encore, parfois, des instruments de musique (cornets, trompettes) cela passe aux yeux de quelques auteurs pour une ultime référence au mythe. Mais le plus souvent, elle joue des hanches, des bras, des cheveux, nue, dans l'eau. Elle atteint, en 1625, des mensurations de record lorsqu'arrive à Marseille Marie de Médicis. Le tableau de Rubens est au Louvre.

Plutôt que traquer la sirène dans les siècles récents pour juger de ce qu'elle est devenue par rapport à l'idée originelle, nous allons prendre quelques exemples variés que nous voudrions significatifs. Un relevé exhaustif serait tout à fait impossible et ces illustrations ne serviront qu'à borner, dans le temps, notre enquête.

La sirène est, sur la fig. 28, heurtoir de porte, sculpture sur bois,

Fig. 28

Fig. 29

pilier de cheminée et ouvrage en dentelle. (76).

Nous l'avons également rencontrée sur un fourneau de pipe (77) et gravée pour servir de décor dans un moule à beurre. (78).

J. Badiou (79) a publié un document fort curieux où la sirène, relevant effrontément ses deux queues jusque sur ses épaules, est là, mise en suggestion d'une ravageuse lascivité : deux anges ailés s'en font complices en tenant une grande couronne au-dessus d'elle. Cette érotique gauloiserie est une plaque muletière, lune en laiton repoussé de 17 centimètres de diamètre. Elle est datée par l'auteur du XVIIe siècle.

Dans l'onirisme d'un érotisme encore plus poussé, Démétrius Galanis (80) dessinera une sirène en situation de séduction très active, dans les années 1920-1930.

Au moment où, comme le dit fort joliment Vic de Donder (op. cit.), la sirénomanie ne connaissait pas de limites, en gros le XIXe siècle, Hans Christian Andersen invente une sirène innocente, vertueuse et vulnérable, à contre courant du mythe. Ce qui explique, sans doute, en partie, le succès du célèbre conte : *La petite sirène,* paru vers 1835.

Un autre lieu de prédilection pour la sirène des temps modernes est la proue des navires. Mieux que licornes ou chevaux, elle domine, avec quelques autres animaux marins (dauphins, tritons) un élément à la mesure de son histoire. Les constructeurs des bateaux la placent ainsi à l'avant, en position de conquête et, il faut reconnaître qu'au plan artistique, dans la perspective forme/espace, elle bénéficie d'une certaine prestance ainsi cambrée face aux embruns et aux tempêtes. (Photo du haut, fig. 29). (81).

La fin du XXe siècle a réduit la sirène à l'état d'argument de vente. Au bas de la fig. 29 elle fait la promotion d'une boîte de thon ! Elle y est d'ailleurs remarquablement décente et proprette avec son petit chapeau. Le mythe, dégradé mais vivace, de la séduction-tentation-persuasion fonctionne encore, mieux même que lorsque l'image n'était qu'un décor passe-partout. La sirène est aujourd'hui vendeuse qualifiée (82).

Retour aux sources.

Le mythe de la sirène existe depuis trois millénaires ; le mythe, c'est-à-dire une image mentale qui renvoie plus à l'imagination qu'à la mémoire.

Nous avons essayé de montrer que la vision de la sirène s'était modifiée au cours des siècles. Elle a été motif décoratif, réplication stéréotypée par les artistes pour répondre à une demande sans cesse plus diversifiée aux temps des cathédrales gothiques et des châteaux

seigneuriaux. Elle a été diabolisée, assimilée à la prostituée, et cette image réprobatrice est à l'origine des jugements péjoratifs qui se sont d'abord forgés au creuset de la misogynie de l'Eglise puis confortés dans les morales conservatrices du XIXe siècle. Elle a été récupérée comme élément de séduction, mais avec une nuance de persuasion, presque de permissivité... sirène publicitaire.

Le rappel de cette évolution était nécessaire pour mieux retrouver le sens antique de la spiritualité de la sirène : une image très forte du sens moral.

C'est cette image qu'avait léguée Homère aux penseurs de l'Eglise des premiers siècles. Rappelons-nous : *thespesiaon phtongos*... la voix suave, douce. L'idée de voix divine réside dans ces mots avec deux directions possibles : c'est une voix qui émane des dieux ou bien c'est une voix prophétesse... La re-lecture du passage nous renvoie sans cesse à cette ambivalence. Même chose pour un autre mot essentiel du socle fondateur : *leïmon anthemoenta*, c'est le pré qui sert de séjour aux sirènes, sur le rivage. Il y a dans ces termes la désignation à la fois d'un pré humide et riche et également paradisiaque...

Une fois encore on mesure à quel point l'héritage d'Homère était enrichissant pour la pensée chrétienne et combien la sirène serait honorée par les tout premiers artistes chrétiens.

D'autant plus que l'héritage allait encore s'enrichir juste au moment de passer de l'Antiquité au christianisme. La stature vertueuse et morale de notre personnage trouve en Cicéron un nouveau laudateur (83).

« *In iis quae de Sirenum cantibus finxerit... Neque enim suavitate...* ».

Dans ce passage Cicéron expliquera que les sirènes n'avaient pas coutume de faire venir les navigateurs pour la douceur de leurs chants mais bien plutôt parce qu'elles prétendaient posséder de très grandes connaissances et que les marins accostaient avec le désir d'apprendre. « *discendi cupiditate* » et plus loin : « *vidit Homerus probari fabulam non posse...* » Homère a bien vu que la fable n'était pas crédible...

Cicéron poursuit en argumentant qu'Ulysse, ce héros pour qui rien n'était plus cher que le retour dans sa patrie, n'allait pas se laisser prendre à ces chansonnettes, (*cantiunculis*). Seul le savoir dont Ulysse était avide, et que promettaient les sirènes, pouvait l'attirer plus que son amour de la patrie.

En définitive, il y a dans ces textes de l'Antiquité, par le génie d'Homère, dans cette sirène enfin, tout ce qui fera la complexité, et la richesse, du personnage. Dans les mots fondateurs du mythe résident

toute l'ambivalence, tous les amours ou les haines que suscitera cet être fabuleux.

C'est la séduction de la parole. C'est le danger du désir de connaître. Il faut s'attacher pour résister au désir de savoir. Mais pourquoi ? Qu'a donc ce savoir d'aussi dangereux ? C'est qu'il conduit au risque de la connaissance. Laquelle connaissance fait de l'homme l'égal des dieux. Il existe, quel que soit le niveau de lecture auquel on se réfère, quelque part dans ce mythe, une zone occupée par l'enseignement de l'Eglise. La con-naissance, c'est le péché. Péché d'orgueil du savoir. Péché de l'acte de chair de ceux qui con-naissent.

Mais il y a aussi dans cette dualité la notion de voie à choisir. Comme si la sirène se situait au croisement des interrogations ; ceci nous ramène à la sirène romane. On dirait que les sculpteurs romans se sont livrés à une alchimie du thème et qu'ils se sont comportés à la fois en héritiers classiques et en créateurs artistiques. La présence de la sirène organise les chapiteaux que nous avons observés... Sa voix se fait entendre sous les voûtes. Elle se fait entendre à la cathédrale, elle se fait entendre à Alleyras, à Saint-Paul-de-Tartas, à Fix-Saint-Geneys... Et c'est la voix même de la ferveur romane.

Sirène !

Sirène ! Sirène romane ! T'avons-nous suffisamment rêvée ?

« Si le cuivre s'éveille clairon » disait Arthur Rimbaud. De même que la pierre, sous le ciseau inspiré de l'artiste, s'est éveillée, pendant quelques siècles, sirène.

Le Puy-en-Velay
Le Monastier-sur-Gazeille
Mars 1997.

Notes

(1) - Nous avons consulté l'indispensable collection Zodiaque dans ses volumes généraux :
Oursel R. (1970) - *Invention de l'architecture romane.*
Oursel R. (1968) - *Evocation de la chrétienté romane.*
De Champeaux G. et Neufville dom J. (1966) - *Introduction au monde des symboles.*
Beigbeder O. (1969) - *Lexique des symboles.*
De Vogue dom M. et Neufville dom J. (1965) - *Glossaire des termes techniques,* plutôt que dans ses productions régionales. En effet, le *Forez-Velay roman* de Beigbeder O. et Oursel R. (1981) ne donne que deux sirènes : le linteau d'Aiguilhe et le porche du For. Nous y reviendrons évidemment. La collection Zodiaque est éditée à l'abbaye de la Pierre Qui Vire (Yonne).

(2) - Feuilles, fleurs, branches ou bouquets, les végétaux et les fruits, stylisés ou non, sont utilisés par les artistes pour leur rôle décoratif. Mais la façon dont ils sont traités est déjà significative. La colonne-tronc-tige et le chapiteau-floral-végétal vont se prêter à toutes les évocations voulues par le sculpteur dans la rigidité ou l'exubérance. Dans la mesure où nous tenterons de montrer que le chapiteau-acanthe est un élément important dans le discours de l'artiste, à proximité du chapiteau-sirène, qu'il nous suffise pour l'instant de répéter que les représentations végétales romanes sont porteuses de sens et pas seulement décoratives.

On peut noter ici que l'aventure pluri-millénaire de la colonne et sa couronne végétale n'est pas terminée ; que l'on songe au dépouillement cistercien à Sénanque, à Fontenay, qui ne laisse que quelques nervures aux feuilles, ou aux laides réplications de touffes banales dans les siècles postérieurs.

(3) - Cassagnes-Brouquet S. (1993) - *Les Anges et les démons.* Ed. du Rouergue, Rodez.

(4) - Rebold-Benton J. (1992) - *Le Bestiaire médiéval.* (p. 38). Ed. Abbeville. Paris. Londres.

(5) - Marolles M. de (1655) - *Tableaux du temple des Muses, tirés du cabinet de feu Mr... etc... pour représenter les vertus et les vices sur les plus illustres fables de l'antiquité.* (Les sirènes : chap. XXXII, p. 251).

(6) - Gaignebert. Cl. et Lajoux D. (1985) - *Art profane et religion populaire au Moyen-Age.* Ed. Presses universitaires de France. Vendôme.

(7) - La sirène n'est pas la seule à porter le poids de la malfaisance. Elle est rejointe par la cohorte des serpents, des griffons, des harpies, phénix et autres manticores sans oublier les dragons ou chimères. Voir à ce sujet : Reau L. (1958) - *Iconographie de l'art chrétien.* Six volumes. Puf et Kraus Reprint, Mullwood, New-York. (1988). Mais seule la sirène doit nous occuper ici.

(8) - D. et H. Kraus (1986) - *Le monde caché des miséricordes.* Chap. 4, p. 52. Ed. de l'Amateur. Paris.

(9) - Cela fait entre 190 et 200 édifices, dûment visités.

(10) - Le choix d'un territoire spécifique qui répond (à peu près) à l'idée claire qu'on peut s'en faire est une commodité méthodologique. Cela aide au classement, à l'enregistrement. Cela permet de ne laisser aucun coin dans l'ombre, pour prendre en compte non pas tel ou tel chapiteau remarquable mais la question de la sirène sculptée.

Nous avons utilisé la *Carte de l'Evesché du Puy. Le Velay.* (Sanson, 1670), la carte du *Gouvernement général du Languedoc qui comprend deux généralités... divisées en vingt-deux diocèses ou recettes* (1721), la carte d'E. Delcambre (*Les Etats du Velay, des origines à 1642, Soc. des Etudes locales, Le Puy, 1938)*, la carte de R. Gounot (*Archéologie gallo-romaine en Haute-Loire,* N° spécial des C.H.L, le Puy, 1989), et surtout celle de N. Thiollier dans son ouvrage *L'Architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy,* Le Puy, Marchessou/Paris, Picard. (1900). Elle fut pour nous une sorte de vade mecum dans cette recherche.

Sans trop s'étendre sur la géographie de l'ancien diocèse, l'on doit savoir qu'il occupait les 2/3 les plus à l'est du département actuel de la Haute-Loire, amputé au sud de la région de Pradelles (qui était au diocèse de Viviers) mais augmenté au nord de paroisses telles que Merles, Estivareilles, Saint-Hilaire, Usson, Jonzieux, etc... Le lecteur, soucieux des listes exactes des archiprêtrés et paroisses, se référera à l'ouvrage de Thiollier, cité ci-dessus, qui distingue dans les paroisses celles qui dépendaient au civil du Velay et au religieux d'autres diocèses, et vice-versa. L'on mesure ici l'avantage, pour nous, de la carte tracée par l'auteur.

Enfin, nous avouerons quelques entorses extra-territoriales : pour annexer la sirène (superbe) de Saint-Paul-de-Tartas, nous nous sommes avancés dans le diocèse de Viviers. Pour comptabiliser la sirène (médiocre) de Laval-sur-Doulon, nous avons pénétré en Auvergne. Notre illustre guide, cité plus haut dans cette note, a bien monographié Chanteuges, Langogne et Blesle, romanes et hors-Velay.

(11) - Beigbeder O. 1969, (op. cité, p. 10 à 12). Plaquer la géographie romane sur la géographie des grottes préhistoriques et la répartition intérieure des chapiteaux sur celle des peintures pariétales, c'est aller, selon nous, un peu loin. Avant le tout-symbolique ("un symbolisme d'ensemble de l'Eglise" écrit l'auteur, p. 10), il y a place pour l'imagination raisonnée ; les artistes romans, pas plus que les autres, ne font des miracles. Ils oeuvrent.

(12) - La mise en forme de cette étude a nécessité de nombreuses collaborations. Nous tenons à associer à notre travail Elisabeth Collard, dessinatrice et Maurice Pettex-Sabarot à qui nous attribuons le titre de documentaliste pour la moisson des livres. Laetitia Cornu et Carole Deleuil, étudiantes en Histoire, ont participé à la collecte. Isabelle Malfant-Masson, archiviste généalogiste, nous a procuré des documents, Jean Nayrolles, professeur d'histoire de l'Art à Toulouse-le-Mirail, nous a éclairé sur le XIXe siècle et Bernard Galland, Christian Laurenson-Rosaz nous ont indiqué quelques voies profitables. La tâche fut facilitée par les aides bien venues au bon moment, d'Auguste Rivet, Françoise Delmas, le Musée national de la marine, l'office de tourisme d'Orange, M. l'abbé Loubet, bibliothécaire du grand séminaire du Puy-en-Velay, Mgr. Grazio Manfreda, Hélène Crémillieux, MM. Jean-Claude Besqueut, Bruno Ythier, Christophe Granier, M. le chanoine Denis Grivot de la cathédrale d'Autun.

Dès le début s'était mise en mouvement la machine à tirer vers le haut les idées, les projets, les études : les Cahiers de la Haute-Loire, dont les acteurs principaux sont cités ci-dessus. Parmi eux nous mentionnons Martin de Framond et Christian de

Seauve qui, de pointilleuses guidances en froncements de sourcils et générosités, ont honoré ce travail de leurs encouragements. Enfin, les éditions du Roure nous ont fait l'amitié de créer un livre avec nos sirènes.

(13) - Nous économiserons le plus possible le vocabulaire esthétique qui ne pourrait qu'accentuer la prégnance (*) du mythe traditionnel. En effet, décrire la sirène comme belle, fine, élégante, voire attirante serait faire référence à des critères contemporains qui induisent la vision libidineuse dont nous voulons, précisément, débarrasser l'artiste roman.

(14) - Saint-Jean R. (1976) - *Saint-Etienne-Lardeyrol.* Congrès archéologique de France, 133e session, 1975. Société française d'archéologie. Paris. P. 593 à 606.

(15) - Fayard. A. (1971) - *Aux origines du Monastier,* I, Bull. hist.Soc. acad. du Puy et de la Haute-Loire, tome 47, p. 13 à 70.

(16) - L'historien J. Bousquet cite déjà des traités théologiques offerts à Saint-Chaffre par l'évêque de Turin, au début du IXe siècle, in Bousquet S. (1976) - *Le Monastier en Velay.* Congrès archéologique de France, 133e session, 1975. Soc. franç. d'Archéologie, Paris. p. 439 à 472.

(17) - De la Conterie F. (1991) - *Le mystère de l'église disparue. Saint- Fortunat.* Imp. Gigant, Yssingeaux, p. 5.

(18) - La ressemblance est frappante avec un bronze du musée de Bagdad, le roi Sargon l'Ancien, provenant de Ninive, du IIIe millénaire, in *L'histoire commence à Sumer* de S.N. Kramer, Arthaud, 1957, pl. 56. L'auteur rappelle que la Bible est largement imprégnée de la métaphysique sumérienne (par Babyloniens, puis Assyriens et enfin Hébreux interposés). L'on sait la parenté de la Ziggurat, tour pyramidale à étages "qui unissait le monde divin à celui des hommes" avec la tour de Babel (Kramer, op. cit.p. 17).

(19) - Les auteurs déposent au jour de la parution de ce travail les photographies qui ont servi de documents de recherche aux archives départementales de la Haute-Loire pour consultation.

(20) - Eco Umberto (1984) - *La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique.* Mercure de France (Architecture et communication, p. 261 à 313).

(21) - En insistant un peu plus l'on pourrait trouver des parentés d'espèces entre les deux couples ailés... l'empennage est le même, le pointement de l'oreille également peut-être...

(22) - Beigbeder O. et Oursel R. (1981) - op. cit. p. 63 et 64.
Durliat M. (1975) - *La Cathédrale du Puy* in Congrès Archéologique de France, 133e session, Velay. Société française d'archéologie. Paris. p. 55 à 163.
Gounot R. (1957) - *Collections lapidaires du musée Crozatier.* Ed. musée Crozatier, Le Puy.
Langlade J. (1921) - *Le Puy et le Velay.* Ed. H. Laurens.

Paul G. et P. (1926) - *N.D. du Puy. Essai historique et archéologique.* Le Puy.
Paul G. et P. (1932) - *Les Décors du Puy.* U S H A. Aurillac.
Thiollier N. (1900) - Op. cit. p. 27 à 47.

(23) - Les notices modestes- pouvu qu'elles soient sincères- sont de première importance pour une approche globale incluant l'histoire des légendes... Par exemple : Philibert J.M. (1942) - *N.D du Puy.* Imp. Jeanne d'Arc, le Puy, dont nous extrayons (p. 4) : "Je donne ces pieux récits à titre documentaire". Intéressante aussi : Le Puy et ses environs. Guide indicatif collectif (dont F. Thiollier) Soc. scientif. et agric. de la Haute-Loire, 1898.

(24) - Durliat M. (1968) - *La cathédrale du Puy.* C N M H S, Ouest-France. Minist. de la Culture.

(25) - Le choix des mots est ici important : nous disons "le personnage écarte le feuillage..." O. Beigbeder dit "le personnage s'aggripe" (Beigbeder, 1962, op. cit. p. 63, colonne de droite).

Cet auteur passionnant et passionné a vu, avant nous, ces gestes riches de sens. Mais pour lui, la sirène étant toujours la tentation, il y aura péché de la chair. Et les "étapes" du pilier sont toutes interprétées selon un symbolisme initiatique à dominante orientale. Il faut également ajouter que l'auteur utilise l'expression " à sa gauche" pour les deux sujets flanquant la sirène ; à la gauche de l'un il y a effectivement un animal, mais à la gauche de l'autre, il y a la sirène... Cette erreur est due, à l'évidence, à une faute de transcription des notes de terrain, mais elle ne facilite pas la clarté du propos.

(26) - "Spiritualité" certes, mais également souriante. Comment traduire autrement ce geste, effectivement parlant, des "têtes émergentes" qui tirent par les cheveux vers le haut, évidemment, la tête d'à côté ? Cf. fig. 11 bis. Le pilier sud-est de la cathédrale réclamerait à lui seul une publication.

(27) - Les harpies apparaissent à la tribune sud sous forme de chapiteau. Elles sont d'ailleurs assez laides et seul leur visage poupin les départage d'avec l'espèce gallinacée. Les harpies n'ont jamais accédé au rang de séductrices bien qu'elles naissent chez Hésiode comme jolies femmes. Elles deviennent vite au cours de l'Histoire des monstres épouvantables, méchantes et sanguinaires. La complexité du thème se révèle si l'on considère que sur les vases grecs du VIe siècle avant J.C. les sirènes sont en fait des harpies avec griffes, plumes et visage humain. Nous verrons cela plus loin.

(28) - Manfreda Grazio (1994) - *Il Mosaïco di Otranto.* 4e édition. 283 pages, Ed. du Griffon, Lecce.

(29) - Au sens premier du terme *presbyterium* : partie de l'ancienne basilique qui était réservée au clergé.

(30) - Lacoste J. (1975) - *L'église Saint-Georges de Saint-Paulien.* Congrès archéologique de France, 133e session, Velay. Soc. archéo. franç. Paris. p. 499 à 522. Nous ferons de nombreux et profitables emprunts à cet auteur qui a apporté une attention critique aux chapiteaux de Saint-Paulien, ce qui est peu fréquent.

(31) - Castelnuovo E. (1989) - *L'artiste* in *L'Homme médiéval.* Seuil, Paris, p. 233 à 266. (Sous la direction de J. le Goff).

(32) - Le Goff J. (1989) - *L'Homme médiéval.* Introduction, p. 7 à 43. Seuil, Paris.

(33) - Francastel P. (1970) - *L'Humanisme roman.* Ed. Mouton et Maison des Sciences de l'Homme. Paris. Pages 151 et 153.

(34) - Ce célèbre évêque du Puy, déjà cité, passe pour avoir joué le rôle principal dans l'édification de la chapelle Saint-Michel-d'Aiguilhe, au IXe siècle. Ce document fondateur (la charte) a été publié par Fayard A. (1962) - *Saint-Michel-d'Aiguilhe.* Ed. de la Soc. acad. du Puy et de la Haute-Loire, p. 96 à 97.

Cette charte nous permet d'entrevoir diverses collaborations dans l'entreprise, une sorte de mobilisation des énergies : Truannus *désirant élever une église*, Gotescalk a *aidé de ses encouragements*, Etienne, sous-diacre, et Rostaing, prévôt, ont été *souscripteurs* et une trentaine d'autres signataires de la charte qui n'ont pas dû rester les bras croisés.

(35) - Bottineau Y. (1983) - *Les chemins de Saint-Jacques.* Ed. Arthaud, Paris.

(36) - On a vu *supra* (note 16) un livre circuler, au IXe siècle, depuis Turin vers les *scriptoria* de Saint-Chaffre.

(37) - Lebaud P. (1988) - Editeur d'une reproduction en fac-similé du Bestiaire Ashmole, daté de 1511. Il contient environ soixante espèces réelles ou merveilleuses issues d'enluminures mais aussi de chapiteaux.

(38) - Donder V. de (1992) - *Le chant de la sirène.* Gallimard (découvertes). Paris. Cet ouvrage offre une abondante documentation, et de nombreuses illustrations.

(39) - Bude T. (1871) - *Choix de discours des Pères grecs.* Imp. et Lib. classique Delalain et fils, Paris. (Edition en grec).

(40) - Genin J.L. (1838) - *Tableaux de la société chrétienne au quatrième siècle d'après les lettres des Pères de l'église grecque.* Lib. religieuse. Paris.

(41) - Clément d'Alexandrie (160-220). Païen d'origine, puis écrivain et docteur chrétien, descendait soit de la *gens* Flavia, soit du consul Flavius Clemens. Il enseigna à Athènes et Alexandrie. La citation est extraite de : *Les stromates, livre II, Patrologiae graecae,* tome VIII, p. 942, Migne, 1857.

(42) - Procope de Gaza. Théologien grec, connu en Palestine au VIe siècle où il enseigne vers 520. La citation est extraite de : *Commentaires de la Genèse, Patrologiae graecae,* 87, p. 509-510, Migne, 1857.

(43) - Si l'on se reporte à quelques textes en français de la prophétie d'Isaïe 43-20, l'on rencontrera : "les bêtes des champs me glorifieront, les chacals et les autruches" : Segal L. (1949) - *Bible de Genève.*

"Les bêtes des champs me glorifieront, les dragons et les chats-huants" : Ostervald J.F. (1896) - *Traduction de la Bible.* Paris, Bruxelles.

"Les bêtes sauvages me glorifieront, les dragons et les autruches" : Le Maistre de Sacy (1832). *La sainte Bible*, Paris.

Enfin, dans *La Sainte Bible en latin et français avec notes et critiques* de Dom Augustin Calmet, Paris, 1749, 14 volumes, le chap. 43 - verset 20 d'Isaïe se présente comme "Les bêtes sauvages me glorifieront, les dragons et les autruches" avec en note pour le mot dragon : "Peut-être le terme hébreu se doit-il entendre des cygnes".

Cependant le mot *sirène* figure bel et bien dans certaines traductions d'autres prophéties d'Isaïe : Dom A. Calmet, (1749), et le Maistre de Sacy, (1849). Au chapitre 13, verset 22, à propos de Babylone : "Les cruelles sirènes habiteront dans ses palais de délices" et au chapitre 34, verset 14 : "C'est là que la sirène se retire".

Or, si l'on se refère à la *Concordance de la Bible de Jérusalem*, librairie Cerf - Brepols, (1982), on constate qu'y figurent chacals, autruches, chats-huants, hiboux, dragons, corbeaux, chouettes... mais n'y figurent pas cygnes et sirènes.

Que faut-il conclure de cette rapide incursion dans les Prophéties d'Isaïe ? D'abord que la recherche sur les animaux bibliques et leur pouvoir évocateur, puis leurs représentations dans l'iconographie chrétienne, est inépuisable. Ensuite que pour notre propos l'essentiel réside dans la glose de Procope de Gaza sur Isaïe 43-20, et le glissement sémantique qu'il opère : les mots forts ne sont plus *les bêtes sauvages* mais *glorifieront* d'où la suprématie conférée au rôle de la sirène.

(44) - Saint-Paulin de Nole, né à Bordeaux en 354, mort à Nole en 431. Elève d'Ausonne, sénateur romain puis consul. D'abord riche, marié, il renonce à ses biens et sera moine puis évêque. Il sera emprisonné par les Vandales. On a de lui 50 épitres, dont l'une dit : "Les incantations des sirènes sont comparables aux chants des pernicieuses douceurs..." *(sirenarum carmina blandimentorum)*. Lettre XVI, *Patrologiae cursus completus, Séries latina,* Migne, tome 61, p. 231. Paris, 1847.

(45) - Lavedan P. (1931) - *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines.* Hachette, Paris. p. 979 pour le triton).

(46) - Essayons de ne pas tout confondre même si cette faune se ressemble et souvent s'assemble : les sirènes habitent la côte ; elles se distinguent des cinquante filles de Nérée : les nymphes néréïdes qui, elles, vivent au fond de la mer... L'une d'elles, Amphitrite, sera la mère d'un dieu, marin lui aussi : Triton.

(47) - Heitz C. (1987) - *La France pré-romane. Archéologie et architecture religieuse du haut Moyen-Age. (Du IVe siècle à l'an Mille).* Editions Errance, Paris.

(48) - Mérimée P. (1838) - *Notes d'un voyage en Auvergne* in *Edition complète du Centenaire.* Hachette, Paris.

(49) - Bousquet J. (1974) - *Les chapiteaux du Monastier-Chirac et leurs liens avec l'Auvergne.* Bull. de la Soc. des Sciences, Lettres et Arts de la Lozère. Fédération historique du Languedoc méditerranéen et du Roussillon. Cévennes et Gévaudan, Mende.

(50) - Mentre M. (1975) - *L'Eglise de Saint-Rémy.* Congrès archéo. de France, 133e session. Soc. franç. d'archéologie. Paris. (p. 625 à 632).

(51) - Joffroy R. (1979) - *Vix et ses trésors.* Librairie Taillandier. Paris.

(52) - Aubert M., Goubert S. (1966) - *Cathédrales et abbatiales romanes de France.* Arthaud. Paris.

(53) - Laurenson-Rosaz Ch. (1987) - *L'Auvergne et ses marges (Velay, Gévaudan) du VIIIe au XIe siècle. La fin du monde antique ?* Les Cahiers de la Haute-Loire. Le Puy. (p. 291).

(54) - Quelques spécialistes proposent qu'un chapiteau historié nécessitait huit jours de travail environ.

(55) - Dans cette voie les apports de Denis Grivot sur Gislebertus à Saint-Lazare d'Autun sont déterminants. Ce chercheur (Grivot D., Zarneckig, 1960 - *Gislebertus, sculpteur d'Autun.* Ed. Trianon.) a réussi à prouver qu'il n'y avait eu probablement qu'un seul sculpteur en étudiant "toute une série de détails : auréoles, ailes, chaussures, coiffures, portes, ferrures, etc..." Détails du chapiteau évidemment. (Lettre de l'auteur du 5/3/97).

Cela veut dire que l'artiste représentait la scène ou le personnage dominant du chapiteau et exécutait la finition selon son style, ses habitudes, avec toujours la même façon de faire. Pratique artisanale coutumière.

F. Salet a dénombré douze ou treize sculpteurs à la Madeleine de Vézelay, en étudiant dans la même optique les coups de ciseaux des artisans.

Il n'existe pas, à notre connaissance, de banque de données sur le chapiteau roman. Or, en s'inspirant des auteurs cités ci-dessus, l'on pourrait imaginer une méthode de description analytique, codifiée et hiérarchisée, de la totalité du chapiteau, qui permettrait aux chercheurs de *visualiser* des milliers d'exemples. La mise au point d'une fiche technique d'analyse et sa publication ne devraient pas poser de problèmes méthodologiques aux spécialistes de l'art des chapiteaux romans.

Un dénombrement exhaustif, région par région, serait déjà une avancée remarquable. Car, l'esprit mis à part, tout sépare les chefs d'oeuvre bourguignons, puisqu'on en parle, en calcaire hyper ciselé et les rudes scènes tirées des roches volcaniques de chez nous.

(56) - Klapisch-Zuber Ch. (1989) - *Les femmes et la famille* in collectif *l'Homme médiéval* sous la direction de J. le Goff. (p. 326). Seuil. Paris.

(57) - Duby. G. (1981) - *Le Chevalier, la femme et le prêtre.* Hachette, Paris (p. 33).

(58) - Le Goff J. (1967) - *La Civilisation de l'Occident médiéval.* Arthaud. Paris. (p. 355).

(59) - Higounet A. (1966) - *La Femme du Moyen-Age en France dans la vie économique et sociale* in *Encyclopédie mondiale de la femme.* Nouvelle librairie de France. Paris. (p. 125).

(60) - Quelques auteurs et Higounet A. (op. cit. p. 84) aiment à rappeler une astuce assez révélatrice du sens caché obtenu par des manipulations : Eva, la pécheresse par excellence, se transforme en Ave (Maria) si l'on retourne le mot !

(61) - Renseignements obtenus auprès de Monsieur Jean Convers.

(62) - Gounot R. (1957) - *Collections lapidaires du musée Crozatier.* Le Puy.

(63) - La maison Gallien, en haut et à droite de l'ancienne rue des Grazes, devait se situer à la place des actuels grands escaliers de la cathédrale. *Nomenclature historique et étymologique des rues du Puy*, par A. Jacotin (1923), Soc. acad. du Puy, p. 24-25.

(64) - Mignot Cl. (1983) - *L'Architecture du XIXe siècle.* Office du Livre. Fribourg.

(65) - Archives départementales de la Haute-Loire. Série 0. 141/4. L'accès aux pièces de ce dossier nous a été aimablement facilité par Madame Malfant-Masson ainsi que des extraits du fonds Convers (dossier de l'abbé Cornut) en cours de classement.

(66) - Durliat M. (1985) - *Des barbares à l'an Mil.* Mazenod. Paris. (p. 70).

(67) - Les chapiteaux de l'entrée de l'église de Chassignoles semblent remarquables, au plan du thème sirénien. *In* Chausin P. (1981) - *Le rayonnement de la Chaise-Dieu.* Watel. Brioude. (fig. 101).

(68) - Rossi P. (1970) - *Sirènes antiques. Poésie, philosophie, iconographie.* Bull. assoc. Guillaume Budé. Suppl. lettres d'humanités, tome XXIX, 4e série, n°4, p. 458 à 481.

(69) - Bérard V. (1948) - *Les XXIV chants de l'Odyssée d'Homère.* Introduction de J. Bérard. Parmi de nombreuses éditions nous avons utilisé celle du Club Français du Livre.

(70) - Duby G. (1986) - *La Méditerranée. L'héritage.* En collaboration. P. 193 à 217. Champs-Flammarion.

(71) - Les symbolismes aquatiques sont abondamment traités par Mircéa Eliade. Citons dans la rubrique "pour-en-savoir-plus" : *Images et Symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux.* Editions Gallimard. Paris. Collection Tel. (Baptême, déluge, p. 199 et suiv.).

(72) - Arnaldez R. (1986) - *Un seul dieu.* Chapitre I de *la Méditerranée*. En collaboration. Champs-Flammarion.

(73) - Baggioni M.E. (1991) - *Néo-tectonique et géo-morphologie dans l'Apennin campanien. Italie méridionale.* Revue de géologie dynamique et géographie physique. Vol. II, Paris.

Ce système archéologique est visible sur la côte entre, en gros, Capri et Sapri, puis tend à s'estomper avec des zones moins rocheuses pour reprendre vers la Sicile. Il est apparent à Camerota, Scario, Infreschi... même sur cartes postales ! (Exemple : Ediz. Riccio e Sansiviero/84059/Mar. di Camerota. SA). Il faut ajouter que la mythologie grecque est partout présente en ces lieux ulysséens, puis énéens... Même en tenant compte de la récupération touristique -il existe un dancing du Cyclope, en grotte, évidemment- le cap Palinure, le golfe de Policastre, Vélia et Paestum, sont à quelques kilomètres.

(74) - Eliade M. (1976) - *Histoire des croyances et des idées religieuses.* Editions Payot, Paris. Tome I, p. 7.

(75) - Boos de E. (1991) - *Le plafond armorié du doyenné de Brioude.* Cahiers de la Haute-Loire. le Puy.

(76) - Heurtoir de porte en bronze à Boeux (Haute-Loire). Sculpture sur bois de Philippe Kaeppelin. Pilier de cheminée en bois, par autorisation de Monsieur Georges Bourgeois, antiquaire au Puy. Dentelle aimablement communiquée par B. Ythier à Retournac.

(77) - *Revue du club Amsterdamer,* non paginée, sans date (vers 1995).

(78) - Humbert R. (1988) - *Le Symbolisme dans l'art populaire.* Editions Dessain et Tolra, p. 64.

(79) - Badiou J. (1989) - *Plaque muletière in* Bull. de l'Assoc. des amis de l'objet d'art savant et populaire, p. 58 et 59.

(80) - Illustrations et estampes. Frontispice d'une édition des *Silènes* d'Alfred Jarry. in *L'Erotisme dans l'art occidental* de Bentley R. (1985). Edition française : Nouvelles éditions du Chêne, Paris, p. 164.

(81) - Figure de proue probablement attribuable à l'aviso *Australie* construit à Bordeaux en 1844. Document reproduit avec l'aimable autorisation du service de documentation du musée national de la Marine (Palais de Chaillot. Paris), et la participation de M. Féraud, secrétaire général de l'association Neptunia.

(82) - Pour être, non pas complet mais pour évoquer tous les domaines où l'on peut rencontrer la sirène, il faut penser à : la musique (*La sirène,* opéra-comique de Scribe et Aubert, 1844), le livre (*La chienne de mer* de N. Santon, 1928, Ed. Ferenczy, Paris), la télévision et, bien sûr, le cinéma. Dans le film : *Sous le signe du poisson* (1991), le réalisateur S. Penard baptise sa longiligne sirène Elsa. Il s'offre même la coquetterie de citer Homère et fait émettre à Elsa des modulations suraiguës qui endommagent les services de verre.

(83) - Marcus Tullius Cicero. Homme politique romain (106-43 avant J.C.), juriste et philosophe. La citation est extraite du *De Finibus* (V, VIII, 49).

* Glossaire

- anthropomorphe : à forme humaine
- archivolte : contours sculptés d'une ouverture (en général arrondie).
- besant : décor en petits disques aplatis (proche de boutons ou perles)
- bicaudale : à deux queues.
- bifide : fendue en deux.
- casadéen : en rapport avec l'abbaye de la Chaise-Dieu (chaffrien : du Monastier, clunisien : de Cluny).
- caulicoles : petites tiges qui se dressent entre les feuilles sculptées d'un chapiteau.
- chapitre : assemblée de moines ou chanoines d'un même établissement.
- collégiale : église desservie par des chanoines, mais pas par l'évêque.
- connotation : sens second, suggéré, subjectif.
- coryphée : chef du choeur dans la tragédie antique.
- monolithe : d'un seul bloc de pierre.
- narthex : salle couverte placée avant l'entrée de l'église.
- oculus : ouverture ronde sur une façade.
- pisciforme : en forme de poisson.
- polymorphisme : multiplicité des formes.
- prégnance : forte présence.
- prieuré conventuel : communauté religieuses dépendant d'une abbaye.
- quadrilobe : quatre arcs.
- réplication : reproduction.
- scolie : commentaire.
- stéréotype : se repète sans changement, de façon automatique.
- syncrétisme : amalgame de plusieurs opinions, réunion de systèmes divers.
- syntagmatique : succession de signes cohérents.
- zoomorphe : de forme animale.

Bibliographie générale

Arnaldez R. (1986) - *Un seul Dieu. La Méditerranée.* Editions Champs-Flammarion.

Aubert M., Goubert S. (1966) - *Cathédrales et abbatiales romanes de France.* Arthaud, Paris.

Bayard J-P., Tredaniel G. (1982) - *Le diable dans l'art roman.* Ed. de la Maisnie, Paris.

Beigbeder O. (1962) - *Forez-Velay roman.* Collection Zodiaque. La Pierre qui Vire, Yonne.

Beigbeder O. (1968) - *La Symbolique.* Coll. Que sais-je, n° 749. Ed. Presses Universitaires de France, Paris.

Beigbeder O. (1969) - *Lexique des symboles..* Collection Zodiaque. La Pierre qui Vire, Yonne.

Bentley R. (1985) - *L'Erotisme dans l'art occidental.* Nouvelles éditions du Chêne, Paris.

Bérard V. (1948) - *Les XXIV chants de l'Odyssée d'Homère.* Ed. Club français du Livre.

Bertrand S. (1979) - *La tapisserie de Bayeux.* Ed. Ouest France.

Bologna G. (1988) - *Merveilles et splendeurs des livres du temps jadis.* Ed. Solar, Paris.

Boos de E. (1991) - *Le plafond armorié du doyenné de Brioude.* Ed. Cahiers de la Haute-Loire, le Puy.

Bottineau Y. (1983) - *Les Chemins de Saint-Jacques.* Ed. Arthaud, Paris.

Bousquet J. (1974) - *Les Chapiteaux du Monastier-Chirac et leurs liens avec l'Auvergne.* Bull. de la Soc. des Sciences, Lettres et Arts de la Lozère, Mende.

Bousquet J. (1976) - *Le Monastier en Velay.* Congrès archéo. de France, 133e session : Velay. Ed. Soc. française d'archéologie, Paris.

Bude T. (1871) - *Choix de discours des Pères grecs.* Delalain et Fils, Paris.

Cassagnes-Brouquet S. (1993) - *Les anges et les démons*. Ed. du Rouergue, Rodez.

Castelnuovo E. (1989) - *L'Homme médiéval. L'artiste*. Ed. Seuil, Paris.

Castieau Th. (1992) - *L'Art roman*. La Grammaire des styles. Ed. Flammarion.

Champeaux de G., Sterckx S. (dom). (1966) - *Introduction au monde des symboles*. Collection Zodiaque. La Pierre qui Vire, Yonne.

Chevalier J., Gheerbaant A. (1969) - *Dictionnaire des symboles*. Ed. Laffont, Paris.

Conterie F. de la (1991) - *Le mystère de l'église disparue : Saint-Fortunat*. Imp. Gigant, Yssingeaux.

Crosnier (abbé) (1848) - *Iconographie chrétienne ou études des sculptures, peintures, etc, qu'on rencontre sur les monuments religieux du Moyen-Age*. Ed. Derache, Paris.

Donder de V. (1992) - *Le Chant de la sirène*. Ed. Gallimard, Paris.

Duby G. (1979) - *L'Europe au Moyen-Age. Art roman. Art gothique*. Ed. Arts et métiers graphiques.

Duby G. (1981) - *Le chevalier, la femme et le prêtre*. Ed. Hachette, Paris.

Duby G. (1986) - *La Méditerranée. L'héritage*. Ed. Champs-Flammarion, Paris.

Duby G. (1996) - *Dames du XIIe siècle*. Ed. Gallimard.

Duca L. (sous la direction de) (1967) - *Nouveau dictionnaire de sexologie*. (Avec le concours de 55 instituts, médecins et personnalités des arts). Ed. J.J. Pauvert, Paris.

Durliat M. (1993) - *Espagne romane*. Collection Zodiaque. La Pierre qui Vire, Yonne.

Durliat M. (1968) - *La cathédrale du Puy*. C.N.M.H.S., Ouest-France.

Durliat M. (1975) - *La Cathédrale du Puy in Congrès archéol*. Ed. soc. franç. d'archéologie, Paris.

Durliat M. (1982) - *L'art roman*. Ed. Mazenod, Paris.

Durliat M. (1985) - *Des barbares à l'an Mil*. Ed. Mazenod, Paris.

Eco U. (1984) - *La Structure absente*. Ed. Mercure de France, Paris.

Eliade M. (1952) - *Images et symboles. Essai sur le symbolisme magico-religieux*. Ed. Gallimard, Paris.

Eliade M. (1976) - *Histoire des croyances et des idées. religieuses*. Ed. Payot, Paris.

Fabre A. (1914) - *Pages d'art chrétien*. Ed. Bonne Presse, Paris.

Favier J. (1993) - *Dictionnaire de la France médiévale*. Ed. Arthème Fayard.

Fayard A. (1962) - *Saint-Michel-d'Aiguilhe*. Ed. Soc. acad. du Puy et de la Haute-Loire.

Fayard A. (1971) - *Aux origines du Monastier*. Ed. Soc. acad. du Puy et de la Haute-Loire.

Francastel P. (1970) - *L'Humanisme roman*. Ed. Mouton et Maison des sciences de l'homme, Paris.

Frogier J. Fr., Durand J. P. (1994) - *Le bestiaire de la Bible*. Ed. des Iris.

Gaignebert C., Lajoux D. (1985) - *Art profane et art religieux populaire au Moyen-Age*. Ed. Presses Univers. de France, Vendôme.

Gaussin P-R (1981) - *Le rayonnement de la Chaise-Dieu*. Ed. Watel, Brioude.

Genin J-L (1838) - *Tableaux de la société chrétienne au quatrième siècle d'après les lettres des Pères de l'église grecque*. Libr. religieuse, Paris.

Gillet L. (1977) - *Histoire de l'art français*. Collection Zodiaque. La Pierre qui Vire, Yonne.

Giraud-Labalte C. (1981) - *L'Apocalypse d'Angers*. Ed. Ouest France.

Giron L. (1911) - *Les peintures murales du département de la Haute-Loire, du XIe au XVIIIe siècle*. Ed. Ernest Leroux, Paris.

Gounot R. (1957) - *Collections lapidaires au musée Crozatier*. Ed. musée Crozatier, le Puy.

Gounot R. (1989) - *Archéologie gallo-romaine en Haute-Loire*. Ed. Cahiers de la Haute-Loire, le Puy.

Grand P-M (1981) - *La tapisserie*. Ed. La bibliothèque des arts, Paris, Lausanne.

Grivot D., Zarnecki G. (1960) - *Gislebertus, sculpteur d'Autun*. Ed. Trianon.

Heitz C. (1987) - *La France pré-romane. Archéologie et architecture religieuse du haut Moyen-Age*. Ed. Errance, Paris.

Higounet A. (1966) - *La femme du Moyen-Age en France dans la vie économique et sociale in Encyclopédie mondiale de la femme*. Ed. Nouvelle Librairie de France, Paris.

Humbert R. (1988) - *Le Symbolisme dans l'art populaire*. Ed. Dessain et Tolra.

Jacotin A. (1923) - *Nomenclature historique et étymologique des rues du Puy*. Ed. Soc. acad. du Puy.

Joffroy R. (1979) - *Vix et ses trésors*. Librairie Taillandier, Paris.

Joubert F. (1981) - *La tapisserie au Moyen-Age*. Ed. Ouest France.

Klapisch-Zuber Ch. (1989) - *L'homme médiéval. Les femmes et la famille*. Ed. Le Seuil, Paris.

Kramer. S.N. (1957) - *L'histoire commence à Sumer*. Ed. Arthaud.

Kraus D. et H. (1986) - *Le monde caché des miséricordes*. Les Editions de l'Amateur, Paris.

Lacoste J. (1975) - *L'Eglise Saint-Georges de Saint-Paulien in* Congrès archéol. 133e session : Velay. Ed. Soc. franç. d'archéologie, Paris.

Langlade J. (1921) - *Le Puy et le Velay*. Ed. H. Laurens.

Laurenson-Rosaz Ch. (1987) - *L'Auvergne et ses marges (Velay, Gévaudan) du VIIIe au XIe siècle. La fin du monde antique ?* Ed. Les Cahiers de la Haute-Loire, le Puy.

Lavedan. P. (1931) - *Dictionnaire illustré de la mythologie et des antiquités grecques et romaines*. Ed. Hachette, Paris.

Le Goff J. (1967) - *La civilisation de l'Occident médiéval.*. Ed. Arthaud, Paris.

Le Goff J. (1989) - *L'homme médiéval*. Ed. Le Seuil, Paris.

Malaxecheveria I. (1982) - *Le bestiaire médiéval et l'archétype de la féminité.* Collection Circé. Ed. Lettres Modernes, Paris.

Manfreda G. (1994) - *Il mosaïco di Otranto.* Ed. du Griffon, Lecce.

Marolles de M. (1655) - *Tableaux du temple des Muses, tirés du cabinet de feu Mr... etc, pour représenter les vertus et les vices sur les plus illustres fables de l'Antiquité.*

Martin H. (1946) - *L'art roman.* La grammaire des styles. (Sous la direction de...)

Mentre M. (1975) - *L'église de Saint-Rémy in* Congrès archéol. de France, 133e session : Velay. Ed. Soc. franç. d'archéologie, Paris.

Mérimée P. (1838) - *Notes d'un voyage en Auvergne in* Edition complète du Centenaire. Ed. Hachette, Paris.

Mignot Cl. (1983) - *L'architecture du XIXe siècle.* Ed. Office du livre, Frifourg.

Miquel P. (1991) - *Symbolique des animaux et zoologie mystique.* Ed. Le Léopard d'or.

Miquel P. (1995) - *Dictionnaire des symboles liturgiques.* Ed. Le Léopard d'or.

Muratova X., Poiron D. (1988) - *Le bestiaire.* Ed. Ph. Lebaud.

Namur G. (1984) - *L'art roman.* La grammaire des styles. Ed. Flammarion.

Nicaise Cl (1691) - *Les sirènes ou discours sur leur forme et figure.* A Paris, chez Jean Anisson, In 4.

Oursel R. (1968) - *Evocation de la chrétienté romane.* Collection Zodiaque. La Pierre qui Vire, Yonne.

Oursel R. (1970) - *Invention de l'architecture romane.* Collection Zodiaque. La Pierre qui Vire, Yonne.

Paul P. et G. (1926) - *N.D. du Puy. Essai historique et archéologique.* Ed. Cazes-Bonneton, Le Puy.

Paul P. et G. (1932) - *Les décors du Puy.* Ed. USHA Aurillac.

Philibert J.M. (1942) - *N.D. du Puy.* Imp. Jeanne d'Arc.

Pierrard P. (1988) - *Dictionnaire des prénoms et des saints.* Ed. Larousse.

Malaxecheveria I. (1982) - *Le bestiaire médiéval et l'archétype de la féminité.* Collection Circé. Ed. Lettres Modernes, Paris.

Manfreda G. (1994) - *Il mosaïco di Otranto.* Ed. du Griffon, Lecce.

Marolles de M. (1655) - *Tableaux du temple des Muses, tirés du cabinet de feu Mr... etc, pour représenter les vertus et les vices sur les plus illustres fables de l'Antiquité.*

Martin H. (1946) - *L'art roman.* La grammaire des styles. (Sous la direction de...)

Mentre M. (1975) - *L'église de Saint-Rémy in* Congrès archéol. de France, 133e session : Velay. Ed. Soc. franç. d'archéologie, Paris.

Mérimée P. (1838) - *Notes d'un voyage en Auvergne in* Edition complète du Centenaire. Ed. Hachette, Paris.

Mignot Cl. (1983) - *L'architecture du XIXe siècle.* Ed. Office du livre, Frifourg.

Miquel P. (1991) - *Symbolique des animaux et zoologie mystique.* Ed. Le Léopard d'or.

Miquel P. (1995) - *Dictionnaire des symboles liturgiques.* Ed. Le Léopard d'or.

Muratova X., Poiron D. (1988) - *Le bestiaire.* Ed. Ph. Lebaud.

Namur G. (1984) - *L'art roman.* La grammaire des styles. Ed. Flammarion.

Nicaise Cl (1691) - *Les sirènes ou discours sur leur forme et figure.* A Paris, chez Jean Anisson, In 4.

Oursel R. (1968) - *Evocation de la chrétienté romane.* Collection Zodiaque. La Pierre qui Vire, Yonne.

Oursel R. (1970) - *Invention de l'architecture romane.* Collection Zodiaque. La Pierre qui Vire, Yonne.

Paul P. et G. (1926) - *N.D. du Puy. Essai historique et archéologique.* Ed. Cazes-Bonneton, Le Puy.

Paul P. et G. (1932) - *Les décors du Puy.* Ed. USHA Aurillac.

Philibert J.M. (1942) - *N.D. du Puy.* Imp. Jeanne d'Arc.

Pierrard P. (1988) - *Dictionnaire des prénoms et des saints.* Ed. Larousse.

Pietrangeli C. (1996) - *Les peintures du Vatican*. Ed. Mengès.

Planchenault R. (1966) - *L'Apocalypse d'Angers*. C.N.M.H.S.

Réau L. (1955) - *Iconographie de l'art chrétien*. Ed. Presses Univ. de France, Paris.

Rebold-Benton J. (1992) - *Le bestiaire médiéval*. Ed. Abbeville, Paris;

Rossi P. (1970) - *Sirènes antiques. Poésie, philosophie, iconographie*. Bull. Assoc. Guillaume Budé.

Saint-Jean R. (1976) - *Saint-Etienne-Lardeyrol in* Congrès archéologique de France, 133e session : Velay. Ed. soc. franç. d'archéologie, Paris.

Stenton Fr. (sir), Bertrand S., Digby G-W., Gibbs-Smith Ch-H., Mann J. (sir), Nevinson J-L., Wormald Fr. (1957) - *La tapisserie de Bayeux*. Ed. Flammarion.

Thiollier N. et F. (1896) - *L'architecture religieuse à l'époque romane dans l'ancien diocèse du Puy*. Ed. Marchessou, Le Puy.

Thomas M. (1971) - *Les Grandes Heures de Jean de France, Duc de Berry*. Ed. Vilo, Paris.

Verlet P., Florisoone M., Hoffmeister A., Tabard Fr. (1965) - *Le grand livre de la tapisserie. Huit siècles de tapisserie*. Ed. La Bibliothèque des Arts, Paris, Lausanne.

Vogue de M., Neufville J. (1965) - *Glossaire des termes techniques*. Collection Zodiaque. La Pierre qui Vire, Yonne.

Table des illustrations

	Pages :
1- Carte de l'ancien diocèse du Puy et les 17 sites à sirènes.	14
2- Saint-Etienne-Lardeyrol.	15
3- Chamalières.	18
4- Le Monastier. Extérieur, côté sud.	21
5- Le Monastier. Intérieur, côté Sud.	23
6- Saint-Paul de Tartas.	24
7- Alleyras. Dessin.	27
8- Fix-Saint-Geneys. Dessin.	29
9- Saint-Julien-Chapteuil.	31
10- Le Puy. Cathédrale. Porche du For.	33
11- Le Puy. Cathédrale. Pilier de la nef.	36
11 bis- Le Puy. Cathédrale. Les trois autres faces du pilier.	38
12- Mosaïque d'Otrante. (Prov. Lecce, Italie).	41
13- Plan schématique du choeur et distribution des chapiteaux étudiés, à Saint-Paulien.	43
14- Saint-Paulien. Absidioles 2 et 3.	45
15- Saint-Paulien. Absidioles 4.	47
16- Saint-Paulien. Absidioles 6.	48
17- Saint-Paulien. Absidioles 8.	50
18- Chaspuzac.	60
19- Saint-Rémy de Vergezac.	64
20- Thème de la Gorgone ; Vase de Vix (VIe siècle avant J.C. Dessin d'une retombée d'anse) et chapiteau à Saint-Rémy de Vergezac.	65
21- Saint-Pal de Mons. Dessin.	71
22- Chapelle Saint Clair d'Aiguilhe.	73
23- Sirènes isolées. Le Puy.	75
24- Chapiteaux du clocher de la cathédrale, au musée Crozatier.	79
25- La Chapelle-Bertin.	82
26- Laval-sur-Doulon.	83
27- Montfaucon.	85
28- Permanence du thème : heurtoir, bois sculptés, dentelle.	99
29- Permanence du thème : Sirène marine, publicité.	100