

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 54 (2006)

Artikel: Quelques sources d'inspiration des sculpteurs de la cathédrale Saint-Pierre de Genève
Autor: Lassalle, Victor
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728104>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 01.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La question des sources d'inspiration des sculpteurs de Saint-Pierre de Genève n'a pas manqué de préoccuper les auteurs qui en ont étudié les réalisations¹ et de susciter aussi des observations occasionnelles de la part de ceux qui, s'intéressant à d'autres œuvres présentant des affinités avec elles, ont eu l'occasion de formuler des constatations ou des hypothèses à ce sujet. C'est ainsi qu'ont pu déjà être mis en lumière, ou sommairement évoqués, des liens existant entre le décor de la cathédrale et celui de certains édifices situés surtout dans les régions rhodaniennes, mais aussi en Provence et en Bourgogne, voire ailleurs.

À ces observations, il m'a paru possible d'en ajouter quelques autres concernant essentiellement les sculptures de la nef de la cathédrale Saint-Pierre² et relatives surtout à des sources qui me semblent avoir été quelque peu ignorées (celles qui intéressent le décor des chapiteaux seront présentées dans un ordre géographique, avant un développement consacré à l'ornementation des tailloirs) et je m'efforcerai de déceler la part que les imitations, qui ne furent pas toujours des emprunts sans lendemain, ont pu avoir dans le processus de création.

Sources d'inspiration des chapiteaux

Tournus

Aucune allusion à des rapports ayant pu exister entre le décor sculpté de Saint-Pierre de Genève et celui de l'abbatiale Saint-Philibert de Tournus (Saône-et-Loire) n'a, à ma connaissance, été faite jusqu'à présent. Il faut noter pourtant celui que révèle le chapiteau DP 12/3³, où est représenté un homme à demi nu avec, dans la bouche, l'extrémité de la queue d'un dragon ailé qui se retourne vers lui pour le mordre (fig. 2).

Il a évidemment été inspiré par l'un des deux chapiteaux de l'abbatiale Saint-Philibert de Tournus, tous deux placés dans les parties de l'édifice concernées par sa nouvelle consécration de 1120⁴, l'un dans le chœur, l'autre dans le croisillon sud, dont chacun montre une grande tête d'angle mordant la queue de deux petits dragons divergents qui se retournent vers elle (fig. 1), comme à Genève. On a affaire là à des représentations découlant, comme celles qui sont visibles sur des chapiteaux à la cathédrale du Puy, au portail de l'église de Saint-Paul-de-Varax (Ain), à l'église de Saint-Étienne-Lardeyrol (Haute-Loire), au clocher de Saint-André-le-Bas à Vienne (Isère), à Saint-André-de-Bagé (Saône-et-Loire), voire à l'ancienne cathédrale de Valère à Sion, d'une image diabolisée d'un dieu antique aux oiseaux, qui est apparue pour la première fois sur un chapiteau ornant la coupole de Saint-Martin d'Ainay⁵. Les animaux divergents que montre ce chapiteau lyonnais sont aussi des oiseaux, comme ce sera encore le cas à Saint-Étienne-Lardeyrol, avant que, ailleurs, ils soient souvent remplacés par des dragons, mais aussi par des serpents (Saint-André-de-Bagé), des basilics (Saint-Paul-de-Varax) ou des animaux semblables au monstre marin de l'histoire de Jonas (ancienne cathédrale de Valère), pour être mieux compris ou parce que l'origine trop singulière du motif n'avait pas tardé à être oubliée. Enfin, il est même arrivé que le

1. Notamment DEONNA 1949, MAURER 1952, PAULI 1967, DEUBER 2002

2. Dans cet article, je ferai référence à la numérotation des sculptures utilisée par Erica Deuber-Pauli dans son récent ouvrage (DEUBER-PAULI 1988, abrégé ensuite en DP). Cependant, je dénommerai « chapiteau » chacun des « monolithes » qui coiffent les différents supports engagés s'élevant contre un pilier et non l'ensemble de ceux qui sont juxtaposés au sommet de celui-ci.

3. Reproductions dans DP, pp. 140, 143, 147

4. Sur cette question, voir notamment VALÉRY-RADOT/LASSALLE 1955 et VERGNOLLE 2003

5. Sur ce thème et son évolution, voir LASSALLE 1997.1, notamment pp. 8-11, et LASSALLE à paraître



1 (à gauche). *Tournus, abbatale Saint-Philibert* | Chapiteau du chœur : tête d'angle engoulant deux dragons divergents aux ailes atrophiées, vers 1120

2 (à droite). *Genève, cathédrale Saint-Pierre* | Chapiteau de la nef (DP 12/3) : homme au dragon ; en fait : imitation de la composition que montre la figure précédente, avec remplacement de l'un des dragons par le corps d'homme à demi nu dont le sculpteur a voulu doter la tête d'angle, autour de 1170 (DP, groupe 2)

chapiteau du chœur de Saint-Philibert de Tournus cité ici ait suscité, à Saint-Barnard de Romans-sur-Isère (Drôme), une variante où les monstres ont disparu et où seules subsistent les têtes d'angle, dont l'aspect caractéristique est non seulement conservé, mais intensifié, ainsi que le registre inférieur cannelé qui désigne clairement la filiation de la sculpture⁶.

Il est intéressant de noter que la majorité de ces représentations s'inscrivent dans une composition horizontale qui reste fidèle en cela à celle de Saint-Martin d'Ainay, elle-même déterminée par la forme des monuments antiques qui lui ont servi de modèles : la plupart des statues du dieu aux oiseaux, même lorsqu'elles sont intégralement conservées, ne montrent que la tête du personnage et ses épaules, sur lesquelles sont posés deux oiseaux symétriques. Ainsi les compositions qui dérivent de ces modèles ne montrent-elles que la tête du personnage central, toujours dépourvu de corps. Les représentations de Tournus n'échappent pas à cette règle. Celle du transept s'inscrit naturellement dans l'espace horizontal disponible sur le chapiteau et, pour celle du chœur, la corbeille du chapiteau, plus développée que l'autre dans le sens vertical, a été aménagée par une division en deux registres, de telle façon que soit créé à la partie supérieure un espace horizontal convenant à la forme habituellement donnée à la représentation.

6. Voir, pour reproductions, FOSCA 1943, pl. 24 (Sion), VALLERY-RADOT/LASSALLE 1955, pl. 124, 125, 130, 133, 144 (Tournus), THIRION 1974, fig. 14 (Romans-sur-Isère), BARRUOL 1992, pl. 32 (Vienne), MEIER 1996, pl. 93 (Sion), LASSALLE 1997.1, fig. 33 et 34 (Ainay), 35 (dieu antique aux oiseaux), 36 (Le Puy), 37 (Saint-Étienne-Lardeyrol), 38 (Tournus, croisillon sud), ANGHEBEN 2003, fig. 112 (Tournus, chœur) et 113 (Saint-André-de-Bagé)

7. Voir, pour reproductions, MEIER 1996, pl. 15 et 16

Il est aisé de comprendre le processus qui a présidé à la création genevoise. Le sculpteur a repris à son compte, au moins pour moitié, la représentation de Tournus, dont il a imité la tête d'angle et l'un des dragons qui, sur une face de chapiteau dont les proportions dans le sens vertical n'étaient pas trop contraignantes, s'est amplifié au point de déborder sur la maçonnerie adjacente et a pu déployer des ailes qui étaient atrophiées à Tournus. Mais l'auteur du chapiteau a mis à profit l'espace que fournissait l'autre face du chapiteau pour y représenter un corps humain dont il a voulu doter la tête d'angle. Il est désaxé par rapport à elle, comme le sont, sur des chapiteaux de la cathédrale de Coire, ceux d'atlantes qui détournent la leur pour faire place au cube très volumineux du dé angulaire de l'abaque⁷. Toutefois, comme le décalage est beaucoup plus important à Genève, le raccordement s'opère d'une façon anatomiquement invraisemblable. Il en résulte une difformité que



3 (à gauche). *Tournus, abbatale Saint-Philibert* | Chapiteau du chœur : acrobate, vers 1120

4 (à droite). *Genève, cathédrale Saint-Pierre* | Chapiteau de la chapelle Saint-Jean-Baptiste (DP 36 IV/13) : acrobates, après 1180 (DP, groupe VI)



l'on a, bien à tort me semble-t-il, cherché à expliquer par des intentions iconographiques, en voyant là l'image d'un bossu⁸. Quoiqu'il en soit, la laideur du personnage et sa relation avec un dragon contribuent à lui conférer un aspect démoniaque bien en accord tant avec celui des autres figures diaboliques représentées sur d'autres chapiteaux qu'avec celui des sculptures qui l'avaient inspiré.

Les formes, empruntées ou recrées, que montre le chapiteau de l'homme au dragon se retrouvent sur d'autres sculptures de la cathédrale de Genève. C'est en particulier le cas du dragon, sous sa nouvelle forme, avec ses ailes largement développées et sa tête à laquelle a été donnée une forme particulière, triangulaire, très allongée, avec une forte nervure axiale, bien différente du museau très court, qui a pu être comparé à celui d'un lion, dont il est doté à Tournus, au Puy et ailleurs encore. Il se rencontre sur une douzaine de chapiteaux où il est seul et se mordant la queue (DP 23/1, 23/3), à moins qu'il ne soit affronté à un quadrupède (DP 9/7, 9/8) ou à une autre proie (DP 7/2). Des chapiteaux montrent deux de ces monstres adossés (DP 9/2 [ici avec des corps entrelacés], 23/2, 32/2), avec même, parfois, un écho de l'entrelacement des queues que montre cette composition, sur le tailloir qui la surmonte, sous la forme d'un entrelacs (DP 23/2). D'autres dragons semblables sont terrassés par deux anges (DP 9/5) et la forme de leur tête est reconnaissable aussi dans celle qui termine la queue des représentations de la Chimère (DP 9/9 et 12/7). Si la composition initialement décrite est bien la première de la série, elle a proliféré, non en dégénéralant peu à peu d'une réplique à l'autre, mais, au contraire, en provoquant la création de formes qui surpassent quelquefois par leur qualité plastique celles que montrait le prototype.

8. Ce n'est pas sans réserves que cette opinion de MARTIN 1919 (p. 135) a été mentionnée par DEONNA 1949 (p. 64 et p. 67, note 1), plus enclin à prendre en considération le « symbolisme latent » qu'expriment des figures de ce genre qu'à attribuer à toutes une signification particulière.

Les rapports des ateliers genevois avec Saint-Philibert de Tournus semblent corroborés par la présence – à l'angle de droite d'un chapiteau ornant une des chapelles du transept de la cathédrale Saint-Pierre, c'est-à-dire dans une partie de cet édifice qui est beaucoup plus récente que celle où se trouve le chapiteau de l'homme au dragon – d'un petit acrobate (DP 36 IV/13) à demi nu qui est renversé en arrière dans une contorsion qui l'amène à pas-

ser sa tête entre ses jambes, tandis que ses mains saisissent ses chevilles (fig. 4). On est tenté de penser qu'il pourrait témoigner de relations avec l'abbaye de Savigny-en-Lyonnais (Rhône), puisqu'il existe, sur une console provenant de celle-ci, et conservée au Musée des cloîtres de New York, un personnage dans la même posture, qui voisinait, à l'origine, avec un musicien, conservé au Davis Museum de Wellesley (Massachusetts), très semblable à ceux qui sont représentés dans la même partie de la cathédrale genevoise⁹. Cependant le vêtement de l'acrobate de Genève diffère beaucoup de celui de son homologue de Savigny, alors qu'il est si semblable à celui d'un autre acrobate représenté sur un chapiteau de Saint-Philibert de Tournus (fig. 3) qu'il est légitime de voir dans celui-ci son modèle. Il a pu d'ailleurs être aussi celui du personnage de Savigny, l'un et l'autre semblant avoir leur origine dans une figure démoniaque qui orne un chapiteau de la coupole de Saint-Martin d'Ainay¹⁰. Les membres de cette figure lyonnaise sont enchevêtrés d'une façon tellement inextricable que seule l'interprétation qui, à mon avis, en a été donnée à Tournus a pu en assurer la survie, conformément à un processus de banalisation un peu comparable à celui dont il a été question à propos de la tête démoniaque aux oiseaux créée, elle aussi, à Saint-Martin d'Ainay.

C'est d'ailleurs une normalisation du même genre qui, sur le chapiteau de Saint-Pierre de Genève dont il vient d'être question, a amené le sculpteur à réaliser, à l'angle gauche, un autre acrobate dont la tête est orientée d'une manière différente, considérée sans doute par son auteur comme plus plausible ou plus raisonnable, alors qu'elle est contraire à la vraisemblance anatomique. Le procédé observé ici, grâce auquel une variante d'une figure a été obtenue par la seule rotation de sa tête, est semblable à celui qui a permis de créer l'atlante du chapiteau DP 7/5 à partir de celui du chapiteau DP 7/4¹¹.

Saint-Martin d'Ainay

Si la cathédrale de Lyon, comme celle de Vienne, a été souvent l'objet de mentions concernant la parenté de son architecture et de son décor avec ceux de la cathédrale de Genève, il n'a pas été question de liens ayant pu exister entre le décor de celle-ci et celui d'un autre édifice lyonnais, l'abbatiale Saint-Martin d'Ainay. Il semble cependant que, en dehors de ceux qui ont eu pour intermédiaires les métamorphoses thématiques opérées à Tournus, il y en a eu de plus directs.

Particulièrement intéressant à cet égard est le grand chapiteau DP 11/5 de la cathédrale de Genève, qui est orné, sous chacun des angles de son abaque, d'un masque humain engoulant trois rameaux de feuillage convergeant vers le centre de la face principale, celui de ces végétaux qui occupe la partie supérieure du chapiteau portant, à son extrémité, une grappe, ou une fleur d'arum, placée horizontalement (fig. 6).

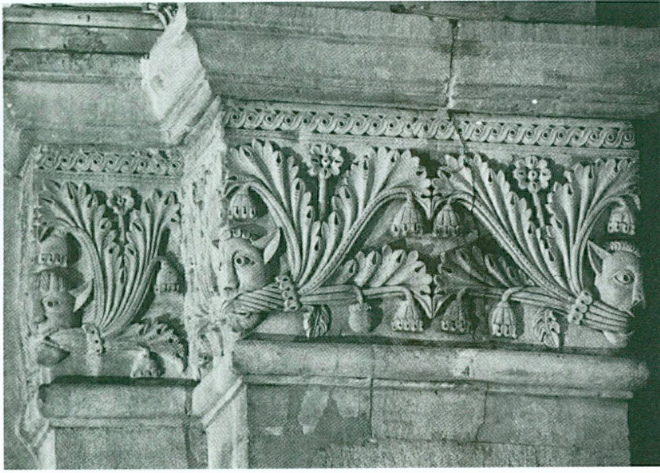
Ce chapiteau pourrait simplement être rangé parmi ceux que leur décor de masques et de feuillages apparente à des sculptures romanes rhodaniennes, au même titre que les deux petits chapiteaux d'encoignure DP 1/1 et DP 2/1, où une tête humaine s'inscrit dans le V formé par deux rameaux végétaux. Ces deux chapiteaux sont comparables à l'un de ceux qui proviennent du clocher de Saint-André-le-Bas à Vienne (Isère)¹² dont ils diffèrent cependant quelque peu par la substitution d'une tête idéalisée, très fermement modelée, au masque expressionniste et ornemental de leur homologue viennois, attestant ainsi, si la comparaison avec ce dernier est justifiée, une imitation du modèle qui, loin d'être une simple copie, marquée par une dégradation des formes que montrait celui-ci, est une véri-

9. Sur ces deux figures provenant de Savigny et sur les travaux qui leur ont été consacrés, voir ROQUET-HOFFET 1997, pp. 92-94 et fig. 36-37

10. LASSALLE 1997.1, pp. 12-13 et fig. 39-40

11. Voir plus loin, p. 135, fig. 14

12. Voir, pour reproduction, BARRUOL 1992, pl. 32



5 (à gauche). Lyon, *abbatiale Saint-Martin d'Ainay* | Chapiteau du collatéral nord. Ornaments empruntés au chapiteau corinthien : feuilles engainantes, allant exceptionnellement par trois et enrichies de fleurs et de fruits, qui émanent d'un fût de caulicoles engoulé par une tête d'angle, première moitié du XII^e siècle.

6 (à droite). Genève, *cathédrale Saint-Pierre* | Chapiteau de la nef (DP 11/5) : masques engoulant des rameaux de feuillage triples enrichis de fleurs d'arum, autour de 1170 (DP, groupe II)



table création qui les revalorise. Quant au grand chapiteau DP 11/5 dont il est question ici, son modèle me semble pouvoir être identifié avec quelque certitude. Il s'agit d'un chapiteau du collatéral nord de l'abbatiale Saint-Martin d'Ainay (fig. 5), qui était particulièrement susceptible d'attirer l'attention en raison de sa situation, au voisinage de la croisée du transept de l'édifice, en un lieu assez bien éclairé car il reçoit une partie de la lumière émanant des baies ouvertes dans le tambour de la coupole.

Mais, surtout, ce chapiteau lyonnais est remarquable par le triplement de ses rameaux de feuillage, insolite dans la série des chapiteaux des bas-côtés¹³ à laquelle il appartient et où sont systématiquement utilisés les éléments ornementaux ou fonctionnels du chapiteau corinthien antique, nécessairement bifides lorsqu'il s'agit des crosses ou de leurs feuilles engainantes, qui divergent au sommet du fût des caulicoles à la façon des branches d'un Y. Dans cette série, le chapiteau dont il est question ici est l'un des trois où ne se trouvent exploitées que les riches virtualités ornementales des seules feuilles engainantes des modèles antiques, la majeure partie des caulicoles disparaissant dans la gueule des masques, placés à cet effet, d'une façon assez inhabituelle, à la base de la composition. Il est, de plus, le seul à en montrer une variante tout à fait aberrante, à trois feuilles au lieu de deux.

C'est certainement cette disposition particulière d'un chapiteau unique en son genre qu'a voulu imiter le sculpteur genevois. Il en a retenu le schéma trifide des végétaux engoulés par des têtes humaines. Mais comme, à l'inverse de ses prédécesseurs lyonnais, il ne s'est nullement soucié de faire trop précisément référence au chapiteau corinthien, il n'a pas jugé nécessaire de faire apparaître dans sa composition les fûts de caulicoles qui, dans le modèle, justifiaient la présence des feuillages et obligeaient à placer les têtes engoulantes dans la partie basse du chapiteau¹⁴. Il a donc ramené les têtes à l'endroit où se trouvent généralement les masques dans la sculpture romane, c'est-à-dire sous les angles de l'abaque.

13. Sur cette série, voir LASSALLE 1993

14. Les fûts de caulicoles engoulés n'étaient pourtant pas absents du décor de la cathédrale de Genève, puisque l'on en voit sur la clef d'arc de l'ancien portail de celle-ci (voir, pour reproduction, DEUBER 2002, p. 20).

15. Voir, pour reproduction, DEUBER 2002, p. 20

En procédant de cette façon, le sculpteur de Saint-Pierre de Genève a libéré au-dessous des angles de son chapiteau un espace qu'il lui a fallu remplir, ce qu'il a fait à l'aide d'une palmette qui comporte de forts enroulements à sa base et qui est reliée aux extrémités des rameaux ornant les deux faces voisines. Cette palmette n'a pas été empruntée au décor de Saint-Martin d'Ainay, où elle n'apparaît pas sous cette forme, mais plutôt au décor du portail occidental disparu de la cathédrale dont des fragments ont été conservés¹⁵. Celles que l'on y voit ont l'ampleur de celles du chapiteau dont il est question ici et elles montrent,



7 (à gauche). Lyon, abbatale Saint-Martin d'Ainay | Chapiteau du collatéral nord : tige terminée par une fleur d'arum émergeant, première moitié du XII^e siècle



8 (à droite). Genève, cathédrale Saint-Pierre | Chapiteau de la nef (DP 2/4) : tige terminée par une fleur d'arum émergeant de deux rangées de feuilles d'acanthé, chapiteau roman réutilisé au XVIII^e siècle ou copie d'un chapiteau roman disparu réalisée au XVIII^e siècle

comme elles, sur la nervure de certains de leurs lobes, deux petits évidements triangulaires opposés par leur base, qui apparaissent aussi sur les rameaux végétaux qui occupent la corbeille. Il manque cependant aux palmettes du portail les forts enroulements de la base, qui contribuent à caractériser celles du chapiteau. Il est surprenant de les rencontrer sur des chapiteaux de la cathédrale de Besançon¹⁶ qui ont les proportions, moins élancées qu'à l'accoutumée, de celles du chapiteau précité de Genève.

Il convient de noter encore que le sculpteur genevois a voulu doter sa composition de l'enrichissement qu'apportaient à son modèle lyonnais les fleurs et les fruits dont ses rameaux végétaux étaient chargés. Mais, plutôt que d'en reproduire la forme et la diversité, il les a remplacés par la fleur d'arum empruntée à deux autres des chapiteaux¹⁷ qui ornent les collatéraux de Saint-Martin d'Ainay, et notamment à l'un d'entre eux (fig. 7), dont il est remarquable que la cathédrale de Genève montre une imitation (DP 2/4) qui en est une copie presque littérale (fig. 8), parmi les sculptures provenant de l'ancienne travée initiale de l'église (amputée d'une partie de sa longueur au XVIII^e siècle), qui ont été soit réemployées, soit copiées au revers de la nouvelle façade dont les travaux réalisés alors avaient imposé la reconstruction un peu à l'est de la précédente.

16. Voir, pour reproductions, JACQUES/VERGNOLLE 2001, fig. 161 et 162. Des palmettes assez semblables se voient aussi sur un chapiteau de l'église de Saint-Gengoux-le-National (Saône-et-Loire).

17. LASSALLE 1993, fig. 7 et 8

18. Voir BALTRUŠAITIS 1986, fig. 97 et 199

19. Voir, pour reproduction, DEUBER 2002, p. 20

Les fleurs d'arum du chapiteau DP 11/5 sont très anormalement placées à l'horizontale et c'est aussi le cas de celles qui apparaissent dans des compositions qui ornent plusieurs chapiteaux qui lui sont apparentés. Cette anomalie s'explique sans doute par la conservation d'un schéma, courant dans l'art roman¹⁸, que montre la file de palmettes provenant de l'ancien portail de l'édifice¹⁹. De petites grappes ou fleurs d'arum y accompagnent, exceptionnellement, les demi-palmettes orientées parallèlement à l'axe de la file d'ornements pour remplir les vides latéraux de la composition.

Le chapiteau DP 11/5 a joué un rôle non négligeable dans l'activité créatrice des sculpteurs de Saint-Pierre de Genève, où un bon nombre de chapiteaux, et même de tailloirs, lui font



9 (à gauche). Vienne, cathédrale Saint-Maurice | Chapiteau de la nef: végétaux entrelacés, XII^e siècle

10 (à droite). Genève, cathédrale Saint-Pierre | Chapiteau de la nef (DP 17/2): masque engoulant des rameaux de feuillage, avant 1180 (DP, groupe V)



écho. Sa composition a été reprise pour le grand chapiteau DP 17/2, où l'exécution des têtes est particulièrement soignée et où, pour les feuillages, le schéma un peu raide du modèle a été oublié au profit d'un enchevêtrement de tiges minces et souples qui s'enlacent les unes aux autres (fig. 10), comme sur un chapiteau de la cathédrale Saint-Maurice de Vienne (fig. 9) où manquent les têtes, ce qui pourrait témoigner de son imitation à Genève, le décor végétal de ce modèle ayant pu venir s'intégrer à une composition qui les comportait déjà, avec une répétition, par moitié, de l'ensemble de cette variante sur des chapiteaux d'encoignure des mêmes piliers (DP 11/9, 17/1, 17/3). Les divers éléments de l'imitation genevoise initiale ont fourni, isolément, des matériaux pour le décor d'autres chapiteaux, qu'il s'agisse des feuillages porteurs de fleurs d'arum (DP 11/8, 12/6), de ces fleurs représentées soit seules (DP 20 et 28/1-3), soit prêtant leur forme à l'extrémité de la queue d'un griffon (DP 19/1, 19/2, 19/3), soit associées à des demi-palmettes nouées sur le tailloir DP 18, ou encore à la palmette si caractéristique du relief initial (DP 30/1 à DP 30/3). Cette palmette se voit aussi sur divers chapiteaux, liée à des végétaux stylisés (DP 28/1-3) ou à des entrelacs (DP 20), sculptée entre deux lions (DP 7/3), ou même seule (DP 22). On peut la reconnaître encore, placée à l'horizontale, dans l'ornementation d'un tailloir (DP 31), tandis que, sur un autre, elle est multipliée dans une série d'ornements dont chacun est relié à son voisin par sa base (DP 21/1-3).

S'il semble raisonnable d'admettre que deux chapiteaux des collatéraux de Saint-Martin d'Ainay ont été imités à la cathédrale de Genève, il n'est pas hors de propos de se demander s'il n'y a pas, dans le décor de celle-ci, d'autres souvenirs du monument lyonnais. La connaissance aurait pu en être facilitée par des relations avec l'abbaye d'Ainay que favorisaient les prieurés et autres dépendances qu'elle avait dans le diocèse de Genève, et dans les murs de Genève même.

Sans doute serait-il imprudent d'affirmer que les entrelacs montrant une succession de boucles que l'on voit sur les tailloirs DP 23/1, DP 23/2 et DP 23/3 imitent ceux qui figurent



11 (à gauche). Lyon, abbatale Saint-Martin d'Ainay | Chapiteau de la chapelle Sainte-Blandine: décor d'entrelacs, XI^e siècle

12 (à droite). Genève, cathédrale Saint-Pierre | Chapiteau d'une baie de la nef (DP 20): décor d'entrelacs, avant 1180 (DP, groupe V)

sur les chapiteaux du XI^e siècle de la chapelle Sainte-Blandine à Saint-Martin d'Ainay²⁰, car ce type d'ornement existe dans d'autres églises rhodaniennes, à Saint-Romain-le-Puy (Loire), à Savigny (Rhône) ou à Saint-Pierre de Chabrillan (Drôme)²¹; mais, comme il n'est pas certain que les sculpteurs de Genève aient connu ces derniers exemples, il est légitime de privilégier ceux qu'ils ont vraisemblablement été en mesure d'observer. En revanche, il n'est pas impossible que l'entrelacs désordonné qui décore le chapiteau DP 20 (fig. 12) soit une imitation du motif assez semblable dont est doté l'un des chapiteaux du XI^e siècle qui ornent la chapelle Sainte-Blandine (fig. 11).

20. Voir, pour reproduction, OURSEL 1990, pl. 12

21. Voir, pour reproductions, *Saint-Romain-le-Puy* 1992, p. 53 (n^{os} 11, 15-18, 26), et fig. 10, 11, 31, 38, 39, THIRION 1988 (Chabrillan), ROQUET-HOFFET 1997, fig. 12, p. 75 (Savigny)

22. DEONNA 1949, pp. 101-106

23. Voir, pour reproduction, OURSEL 1990, pl. 43

24. Voir, pour reproduction, BENOÎT 1954, pl. I. Comme noté dans SWIECHOWSKI 1973, pp. 326-327 et fig. 48 et 281, on connaît deux sarcophages paléochrétiens de Clermont-Ferrand représentant cette scène, reprise, avec leur signification d'origine, sur un relief roman de Saint-Austremoine d'Issoire (Puy-de-Dôme).

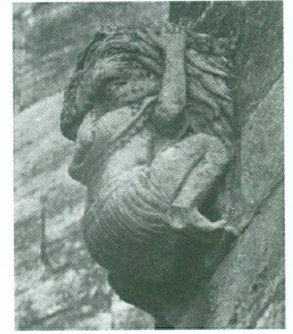
Je formulerai encore une autre observation, au sujet du Repas d'Emmaüs que montre le chapiteau DP 35 II/7 de la chapelle Saint-Jean-Baptiste de la cathédrale de Genève. Le Christ y croise les bras pour donner un pain de la main droite au disciple se trouvant à sa gauche et un autre de la main gauche au disciple de droite, ce qui a été expliqué par une allusion à la Croix et à la Bénédiction de Jacob²². Une autre explication, nullement incompatible avec celles-là, puisqu'elle ne concerne que le moyen utilisé pour parvenir à la représentation en question, est suggérée par une comparaison avec la scène du Sacrifice de Caïn et Abel, telle qu'elle apparaît, bien en évidence, sur l'un des deux chapiteaux historiés de Saint-Martin d'Ainay²³. La composition, calquée sur la Multiplication des pains et des poissons des sarcophages paléochrétiens²⁴, qui est assez statique puisque le Christ y étend symétriquement les bras vers les deux personnages entre lesquels il se trouve, s'anime à Saint-Martin d'Ainay par le mouvement du bras de Dieu devant sa poitrine, imposé par le fait qu'il bénit, de la main droite, Abel placé à sa gauche. Le geste est ainsi bien mis en valeur. Comme on le retrouve, sur le chapiteau DP 35 III/10 de la chapelle Saint-Jean-Baptiste, où sainte Marie-Madeleine, ayant la Synagogue (DP 35/III/9) à sa droite, désigne, à son intention et de sa main droite, en plaçant son bras en travers de sa poitrine, saint Pierre qui est, lui, à sa gauche, il est permis de se demander si cette particularité assez rare n'a pas été aussi imitée dans le Repas d'Emmaüs de Genève. Le caractère symétrique de l'attitude et le fait que les avant-bras du Christ sont très proches de la table ôtent à la représentation une partie de l'efficacité qu'elle avait à Lyon. Notons que



13 (à gauche). Ternay, priorale Saint-Maieul | Chapiteau : atlantes accroupis vus de dos, tête renversée, XII^e siècle

14 (au centre). Genève, cathédrale Saint-Pierre | Chapiteau de la nef (DP 7/4, à droite, et 7/5, à gauche) : à droite, atlante accroupi, vu de dos, tête renversée ; à gauche, atlante vu de face, autour de 1170 (DP, groupe II)

15 (à droite). Beaucaire, église Notre-Dame-des-Pommiers, XVIII^e siècle | Modillon en ré-emploi provenant de l'église romane : tête de lion engoulant un personnage à demi nu vu de dos, XII^e siècle



l'apôtre placé à la droite du Christ a aussi un geste croisé, puisque, pour saisir le pain de la main droite, il tend le bras devant sa poitrine. C'est aussi le cas pour l'apôtre placé à la gauche du Christ : il croise le bras gauche pour recevoir le pain.

Ternay

Une des figures les plus singulières que l'on puisse voir à Saint-Pierre de Genève est, sur le chapiteau DP 7/4, le personnage, vu de dos, la tête renversée en arrière, qui est plaqué contre la paroi de la corbeille et dont les coudes sont presque posés sur les genoux dans l'attitude d'un homme accroupi (fig. 14), d'où le nom d'atlante accroupi par lequel il est possible de le désigner, en dépit d'une certaine impropreté du terme, celui de danseur, qui lui a été appliqué précédemment, n'étant guère plus satisfaisant.

Jean Vallery-Radot avait, en 1953, proposé d'en voir le modèle dans l'une des deux figures qui, au prieuré clunisien de Ternay (Isère), ornent un chapiteau de l'église Saint-Maieul²⁵ (fig. 13). Le bien-fondé et l'intérêt de ce rapprochement apparaissent bien si l'on note, d'une part, que l'atlante de Ternay appartient à une famille de personnages très semblables qui paraissent devoir leur posture à une représentation sculptée sur un tailloir provenant du cloître de Sainte-Foy de Conques (Aveyron) et qui se retrouvent sur des consoles aux portails de l'abbatiale de Charlieu (Loire) et de la priorale d'Anzy-le-Duc (Saône-et-Loire), sur un chapiteau de la coupole de Saint-Martin d'Ainay et sur un support de bénitier à Romans (Drôme)²⁶, et, d'autre part, qu'il se distingue de toutes ces sculptures par le basculement en arrière qui est une façon particulière de résoudre le problème de la position de la tête qui affecte tous ces personnages vus de dos.

Cependant, la tunique revêtant les atlantes de Ternay et tous ceux qui leur ont été comparés ci-dessus est remplacée à Genève par une culotte plissée très semblable à celle que porte, sur un modillon provenant de l'ancienne église Notre-Dame-des-Pommiers de Beaucaire (Gard), un personnage, lui aussi accroupi et vu de dos, mais dont la tête disparaît dans la gueule d'une tête de lion vue de face (fig. 15), ce qui est, par rapport au motif de Ternay, une variante qui, vers la fin de l'époque romane, fut considérée comme assez satisfaisante pour être reproduite alors au *Pontile* de Modène, ainsi que, plus tard, sur la clef d'une voûte gothique dans une tour des remparts d'Aigues-Mortes (Gard)²⁷. Le sculpteur de Genève aurait-il connu une variante de ce genre ? Cela pourrait expliquer qu'il en ait gardé un peu de ce qui montrait le personnage comme un être en proie à des créatures démoniaques, en faisant mordre sa main gauche par une tête placée sous l'angle du tailloir, ce qui fait que, très curieusement et d'une façon certainement tout à fait fortuite, apparaît là

25. VALLERY-RADOT 1953, p. 31, note 1

26. Sur ces figures, voir LASSALLE 1995, LASSALLE 1997.1 et LASSALLE 2004

27. LASSALLE 1978, fig. 5 (Modène), 6 (Aigues-Mortes), 7 (Beaucaire)



16 (à gauche). *Savigny-en-Lyonnais (Rhône)* | Chapiteau provenant de l'ancienne abbatale: sur la corbeille à feuilles côtelées duquel se profile le roi Salomon, indentifié par une inscription gravée sur l'abaque échancré (REX SALOMON), et portant des vêtements dont l'étoffe montre des plis fourchus, seconde moitié du XII^e siècle | Pierre, hauteur 50 cm (Savigny-en-Lyonnais, Musée, inv. SM 4)

17 (au centre). *Saint-Michel-l'Observatoire (Alpes-de-Haute-Provence), église haute* | Chapiteau orné de stries provenant de l'église Saint-Jean-de-Fusils, XI^e siècle

18 (à gauche). *Genève, cathédrale Saint-Pierre* | Chapiteau de la nef (DP 2/3): Daniel, tenant un tonnelet et dont l'étoffe du vêtement montre des plis fourchus, se profile sur une corbeille à feuilles côtelées, environs de 1160 (DP, groupe I).

un schéma rappelant une variante fréquente d'un autre type d'atlante accroupi, l'homme aux lions vu de face, répandu dans des régions du sud-ouest de la France²⁸.

Quant aux répercussions qu'a pu avoir l'imitation de l'atlante de Ternay, elles semblent se limiter surtout à l'écho affaibli que lui donne, sur le chapiteau voisin (DP 7/5), une figure qui lui est assez semblable par ses bras levés et dont un simple pivotement de la tête a fait un personnage de face, ayant perdu à la fois la rigueur de l'attitude qui faisait l'originalité de l'atlante précédent et un peu de sa vraisemblance anatomique. Le procédé – rotation d'un seul élément de la figure – qui a été employé pour réaliser le second atlante est comparable à celui qui a été noté plus haut à propos des acrobates du chapiteau DP 36 IV/3.

Savigny

Pour le projet genevois, qui comportait de grands chapiteaux, souvent iconographiques, qui, à raison de trois par pilier, constitueraient les éléments majeurs d'ensembles où ils seraient flanqués de petits chapiteaux d'encoignure coiffant les ressauts des supports, les sculptures existant déjà en Provence ne pouvaient guère fournir d'exemples. En effet, dans cette région, la sculpture était presque inexistante à l'intérieur des édifices, pour être répartie ailleurs, sur les petits chapiteaux des cloîtres et sur quelques grands portails, où elle apparaissait le plus souvent sous une forme statuaire, ou sur des reliefs. Ce sont donc plutôt Saint-André-le-Bas et la cathédrale Saint-Maurice, à Vienne, qui étaient susceptibles de fournir des modèles pour des compositions iconographiques comportant notamment un grand personnage central comme on en voit à Genève, mais aussi l'abbatiale de Savigny-en-Lyonnais (Rhône), dont une des rares grandes sculptures conservées aujourd'hui, le chapiteau du roi Salomon (fig. 16), présente, comme l'avait remarqué, en des termes qui restaient assez généraux, Denise Cateland-Devos en 1971²⁹, « de grandes analogies de style » avec plusieurs des grands chapiteaux de Saint-Pierre de Genève, particulièrement avec celui d'Hérode, en notant qu'ils étaient d'un type diffusé par l'art rhodanien de la seconde moitié du XII^e siècle et en mentionnant le rôle d'intermédiaire qu'avait pu jouer, dans l'établissement des rapports que cela suppose, le prieuré que l'abbaye de Savigny avait à Lutry (Vaud), dans le diocèse de Genève.

28. Sur cette famille d'atlantes, voir LASSALLE 2004

29. CATELAND-DEVOS 1971, p. 191. Cet auteur situe le chapiteau de Salomon vers 1175-1180. Mais, pour lui comme pour les autres sculptures de Savigny (musicien, acrobate) qui lui sont apparentées par le fond côtelé sur lequel se détachent les figures, on s'est contenté de parler, moins précisément, de la seconde moitié du XII^e siècle (voir ROQUET-HOFFET 1997, pp. 91-93).



19 (à gauche). Genève, cathédrale Saint-Pierre | Chapiteau de la nef (DP 2/3) : Habacuc conduit par l'ange, autour de 1160 (DP, groupe I)

20 (au centre). Fragment d'un Sacrifice d'Abraham, vers 1180 (Nîmes, Musée archéologique, inv. 14 [catalogue des sculptures romanes du Musée archéologique de Nîmes])

21 (à droite). Les Saintes-Maries-de-la-Mer, église, XII^e siècle | Chapiteau de l'arcature de l'abside : le Sacrifice d'Abraham, vers 1180



Il convient de préciser que, sur la plupart des chapiteaux des piliers DP 1, 2, 7-12, les corbeilles sont recouvertes plus ou moins complètement par un décor côtelé très semblable à celui sur lequel se détachent le Salomon, l'acrobate et le musicien de Savigny, la différence résidant dans l'absence, aux angles des corbeilles genevoises, qui ont là une extrémité pointue, en forme de corne, des retombées végétales dont sont pourvues, à cet endroit, les œuvres précitées de Savigny. Ces surfaces côtelées, qui constituent, à elles seules, tout le décor des chapiteaux non historiés DP 11/3-4 et 11/6, forment partout ailleurs le fond sur lequel se profilent les figures, à l'exception des cas où, réduites à un état fragmentaire, elles se bornent à les accompagner. Il arrive même que, sur le chapiteau DP 11/2, dont le décor dérivé du corinthien pourrait se suffire à lui-même, comme c'est le cas pour celui de ceux du même type avec lesquels il voisine, une feuille côtelée surgisse au-dessous du centre de l'abaque. Je pense que les chapiteaux à corbeille côtelée à cornes de Savigny et ceux de Genève qui leur sont apparentés peuvent découler de chapiteaux romans archaïques ou préromans du genre de l'un de ceux qui sont déposés dans l'église haute de Saint-Michel-l'Observatoire (Alpes-de-Haute-Provence [fig. 17]); il leur est assez semblable par son épannelage et par le tracé des stries qui en recouvrent la corbeille³⁰.

Ces analogies, ainsi que la présence, sur une partie des draperies qui revêtent les figures du chapiteau DP 2/3 (fig. 18), de plis fourchus – d'un type abondamment représenté sur les chapiteaux du cloître de Saint-Ours d'Aoste (Italie) – qui sont assez semblables à ceux du vêtement du roi Salomon, montrent bien l'importance des rapports qui existent entre les sculptures de Genève et celles de l'abbaye de Savigny.

La Provence

30. Voir, au sujet de ce chapiteau, MARTEL/BARRUOL 1964, pp. 65 et 74 (description, mention de la provenance, reproduction) et BARRUOL 1977, pl. 63. Des chapiteaux assez comparables à celui de Saint-Michel-l'Observatoire se voient au cloître de la cathédrale de Manresa (Catalogne). Ils remontent aux environs de 1020 (GUDIOL RICART/GAYA NUÑO 1948, p. 41 et fig. 50). C'est dire que le chapiteau de Saint-Michel-l'Observatoire est cité plus pour sa date que pour sa localisation.

31. Sur cette église, voir, en dernier lieu, BARRAL I ALLET 1979 qui en reproduit tous les chapiteaux.

En plus de ce que l'on peut penser des similitudes existant entre les sculptures de Genève et celles de Vienne et de Savigny, quelques rapprochements précis avec des sculptures relevant du domaine provençal peuvent être proposés à propos du chapiteau DP 2/3, où apparaissent des personnages de la scène montrant Daniel dans la fosse aux lions. L'attention y est attirée par le dessin de la manche de l'ange qui conduit Habacuc sur le lieu où se déroule l'épisode (fig. 19). L'extrémité de cette manche comporte, à sa partie inférieure, une large échancrure, ouverte presque jusqu'au coude et qui est bordée par un galon perlé, décor que l'on revoit, avec une file de petits carrés, sur le vêtement de saint Pierre sur le chapiteau DP 12/5. Cette particularité se retrouve, avec la ponctuation, réalisée cette fois à l'aide d'une file de perforations carrées, à l'église des Saintes-Maries-de-la-Mer (Bouches-du-Rhône)³¹, sur un chapiteau de l'arcature de l'abside, dans le vêtement de l'ange du

Sacrifice d'Abraham. On la rencontre aussi sur le bras du même personnage de la scène semblable que conserve un fragment retrouvé à Nîmes³² (fig. 20), dont l'auteur n'est autre que celui de la frise sculptée à la façade de la cathédrale de cette ville. Comme ce fragment est courbe, il provient non pas de la partie de cette frise qui a été détruite lors des guerres de religion et refaite en 1645, mais d'un autre ensemble disparu, lui aussi, au XVI^e siècle. Le dessin de la manche dont il est question est aussi un élément caractéristique du vêtement de Dieu que montre la partie subsistante de la frise romane de la cathédrale dans la scène de la Réprimande d'Adam et d'Ève³³. Un mode d'exécution des plis des vêtements semblable à celui du chapiteau genevois est révélé d'autre part par le profil des plis sculptés sur les exemplaires nîmois précédemment cités.

Dans l'attitude bien connue des historiens de l'art grec sous le nom de course agenouillée (*Knielauf*) donnée à l'Habacuc de Genève, on reconnaît celle de l'Abraham des Saintes-Maries-de-la-Mer (fig. 21), ce qui constitue un indice de filiation d'autant plus révélateur que cette posture n'était obligatoire ni dans un cas ni dans l'autre. C'est, comme on le sait, une attitude très répandue dans la sculpture romane de l'Auvergne³⁴, mais, sur le seul chapiteau de l'église provençale où l'on peut l'observer, elle résulte, comme celle de l'ange, de l'imitation d'un procédé de composition particulier à la frise de la cathédrale de Nîmes, où tous les personnages ont été dessinés suivant un tracé en zigzag afin qu'ils occupent plus densément un espace dont la hauteur est inférieure à la leur et que soient conservées à la fois la vraisemblance de leurs proportions et l'importance qu'il convenait de donner à leur tête, élément essentiel pour l'identification des personnages et pour la lisibilité des scènes.

Une autre particularité remarquable des représentations que l'on voit tant sur le chapiteau des Saintes-Maries-de-la-Mer que sur le relief et sur la frise de Nîmes est la façon dont le meurtrier, Abraham dans le premier et le deuxième cas et Caïn dans le troisième, saisit sa victime en prenant à pleine main ses cheveux rassemblés à cette fin sur le sommet de la tête. C'est ce geste, d'une forte évidence iconographique, mais dont il est possible de dire qu'il n'est pas universellement répandu, qui se retrouve à Genève, sur les deux chapiteaux représentant le Sacrifice d'Abraham (DP 10/5 et 14/8), avec, sur le premier, une certaine vraisemblance mais un manque d'évidence iconographique, puisque Isaac est maintenu à terre par son père et qu'il ne se trouve pas sur la même face du chapiteau, tandis que le second, où Abraham est obligé de lever le bras pour atteindre la tête de son fils, presque aussi grand que lui, montre quelque invraisemblance, mais aussi une beaucoup plus forte évidence, due à l'élan oblique du bras vers le sommet de la composition où se trouve la tête de la victime. La préhension de la tête par les cheveux a été utilisée aussi, sur le chapiteau DP 12/2, pour signifier, en un saisissant raccourci, la responsabilité d'Hérode dans la mort de saint Jean-Baptiste ; c'est en effet, lui-même, et non un bourreau, qui saisit la tête du personnage.

On ne manquera pas de remarquer que l'origine suggérée ici pour plusieurs particularités iconographiques des scènes représentées à Saint-Pierre de Genève est en contradiction avec la datation admise jusqu'à présent aussi bien pour les imitations se trouvant dans les parties de l'édifice genevois qui, selon Camille Martin, remonteraient au troisième quart du XII^e siècle³⁵, que pour leurs modèles, puisque les chapiteaux de l'église des Saintes-Maries-de-la-Mer, que l'on attribue à l'atelier de la galerie nord du cloître de Saint-Trophime d'Arles, ne seraient pas antérieurs aux années 1180. C'est sans doute que la datation attribuée par Camille Martin aux plus anciennes sculptures de Saint-Pierre de Genève est trop précoce, comme l'indique une étude récente, fondée sur des observations relatives à l'architecture de l'édifice, selon laquelle les premiers travaux de ce dernier n'auraient pas été entrepris avant 1180³⁶.

32. LASSALLE 1965

33. Voir notamment LASSALLE 1965, fig. 4

34. Voir, pour reproductions, SWIECHOWSKI 1973, fig. 310-314, 316, 335, 336, 340-341, 365, 445-446

35. MARTIN 1919

36. FREIGANG/KURMANN 1991



22 (à gauche). *Les Saintes-Maries-de-la-Mer, église, XII^e siècle* | Chapiteau de l'arcature de l'abside: la Visitation, vers 1180

23 (à droite). *Genève, cathédrale Saint-Pierre* | Chapiteau de la nef (DP 14/8): le Sacrifice d'Abraham (détail: Agar et Isamèl), autour de 1170 (DP, groupe II)



Ce problème chronologique ne se pose évidemment pas à propos des sculptures les plus récentes de l'édifice. On admettra donc plus aisément que l'on puisse y reconnaître des particularités que montrent certaines sculptures provençales. C'est ainsi qu'une disposition des chapiteaux DP 35 I/2, 35 IV/12, 35 IV/15 et 36 IV/15, où interviennent des animaux ou des personnages posés sur le rang inférieur des feuilles, dont Waldemar Deonna avait très justement rappelé qu'elle découlait de celle que montraient certains chapiteaux antiques³⁷, se retrouve sur un chapiteau de l'église des Saintes-Maries-de-la-Mer, où les personnages de la scène de la Visitation (fig. 22) sont ainsi placés, ou sur celui, provenant du cloître de Notre-Dame-des-Doms et représentant deux des symboles des évangélistes, qui est conservé au Musée du Petit-Palais d'Avignon (la même disposition se retrouvant, cependant, sur deux chapiteaux du portail intérieur, au porche de l'église Saint-Pierre de Lyon)³⁸.

L'idée de libérer certains personnages féminins des draperies conventionnelles qui les revêtaient habituellement à l'époque romane (DP 36 IV/16, mais aussi DP 14/2 et 14/8 dans la nef [fig. 23]) a pu être encouragée par l'exemple très remarquable que fournissaient les scènes de l'Annonciation et de la Visitation dans la même église provençale. Elle a pu l'être aussi par certains chapiteaux du cloître de la cathédrale Notre-Dame-des-Doms, à Avignon (Dalila, femme de Job, femme du Massacre des Innocents, femme au cavalier). Cependant, si l'exceptionnelle draperie collante, inspirée par la statuaire antique, qui révèle en partie le modelé du corps des deux personnages de la Visitation, méritait d'être citée ici pour sa valeur exemplaire, elle ne pouvait guère être imitée (c'est beaucoup plus tard que l'on en verra des équivalents). C'est donc plutôt des exemples avignonnais qu'il faut rapprocher les figures féminines de Genève. Celles de la scène nuptiale du chapiteau DP 14/2, en particulier, présentent des similitudes avec la femme accueillant un cavalier (accompagnée d'un grand oiseau comme l'une des figures genevoises) qui orne un chapi-

37. DEONNA 1949, p. 31, note 6

38. Pour la sculpture avignonnaise, comme pour celles, de même origine, qui seront citées dans les lignes suivantes, je renvoie à THIRION 1977, où elles sont toutes étudiées et reproduites (voir notamment les fig. 26 et 27 [symboles des évangélistes], 37 [femme de Job], 43 [Massacre des Innocents], 45 [femme accueillant un cavalier]). L'un des deux chapiteaux de Saint-Pierre de Lyon est reproduit dans PERRAT 1936, pl. après la p. 144.



24 (à gauche). Genève, cathédrale Saint-Pierre | Chapiteau de la chapelle Saint-Nicolas et de Tous-les-Saints (DP 36 IV/15) : personnages nus jouant à la balle, après 1180 (DP, groupe VI)

25 (à droite). Couvercle du sarcophage de Pascasia, époque paléochrétienne | Marbre, haut. 35 cm (Arles, Musée de l'Arles antique)



teau provenant du cloître de Notre-Dame-des-Doms et conservé au Fitzwilliam Museum de Cambridge (Grande-Bretagne).

Quant aux personnages nus du chapiteau DP 36 IV/15 (fig. 24), ils autorisent des remarques du même genre, puisque la sculpture romane provençale avait, d'une façon très précoce, mis le nu à l'honneur, en le traitant avec beaucoup de réalisme³⁹ et en le réservant surtout aux représentations du Christ, au portail de Saint-Gilles (Flagellation, Crucifixion) et dans la galerie nord du cloître d'Arles (Incrédulité de saint Thomas), mais en faisant apparaître aussi de petits personnages nus dans les rinceaux antiquisants qui, dans la galerie nord du cloître d'Arles, ornent le premier chapiteau que l'on découvre en venant de l'église⁴⁰. Quel qu'ait pu être le rôle d'autres modèles (de grands jeunes gens nus jouant avec des balles se voient dans l'église de Courpière, dans le Puy-de-Dôme, sur un chapiteau⁴¹ mis en évidence par sa situation à l'entrée de l'abside), il était nécessaire de citer ceux dont, en raison des remarques exprimées plus haut, il paraît très probable que les sculpteurs genevois ont pu avoir connaissance, et même les voir d'assez près. Il serait d'ailleurs vain, en ce qui concerne le traitement réaliste du nu, de chercher des éléments de comparaison dans d'autres régions, car nulle part en France à l'époque de la construction de Saint-Pierre de Genève on n'était allé aussi loin à cet égard que dans la Provence romane. Si on n'y trouve pas d'exemples de nus sexués comme le sont ceux de Genève, on en voit souvent sur des sarcophages païens ou même paléochrétiens (fig. 25), comme le couvercle de *Pascasia* où cette précision anatomique se remarque non seulement dans la représentation de génies ailés, mais aussi dans celle de Daniel⁴², tandis que, dans la scène voisine, Adam et Ève cachent leur nudité. Ce sont là d'autres sources possibles d'inspiration.

Modèles des tailloirs ou bandeaux

Les tailloirs méritent une mention particulière, car ils sont remarquables à divers titres. Contrairement à ce qui se passe souvent ailleurs, aucun, sauf dans le chœur et dans l'abside, ne montre un décor réduit à des moulures, mais tous sont décorés de motifs très divers. Une planche de dessins publiée par Waldemar Deonna en reproduit vingt-trois⁴³, nombre que l'on peut cependant, compte tenu de ceux qui manquent (DP 31 – droite – et 33) et de ceux qui me semblent faire double emploi, ramener à seize. Leur dessin est généralement très simple et la qualité de leur exécution s'accompagne parfois d'un certain raffinement dans l'invention. La façon dont les motifs occupent à eux seuls toute la hauteur du

39. LASSALLE 1970, pp. 98-99 et pl. XLVI et XLVII 3-4

40. Voir, pour reproduction, STODDARD 1973, fig. 294. Cet ouvrage reproduit aussi d'autres représentations romanes de figures à demi nues du Christ, au portail de Saint-Gilles (fig. 101-131) et à la galerie nord du cloître d'Arles (fig. 283). Pour Saint-Gilles, voir aussi HAMANN 1955.

41. Voir, pour reproduction, SWIECHOWSKI 1973, fig. 317

42. Voir, pour reproductions, BENOÎT 1954, pl. XXXIV 4, ou LASSALLE 1970, pl. XLV 5. Avant la Révolution, ce couvercle de sarcophage était encore réemployé dans la clôture du maître-autel de l'église romane arlésienne Saint-Honorat-des-Aliscamps (BENOÎT 1954, pp. 64-65).

43. DEONNA 1949, fig. 6, p. 27



26 (à gauche). Vienne, cathédrale Saint-Maurice | Bandeau et tailloir de la nef : rais-de-cœur, XII^e siècle

27 (à droite). Genève, cathédrale Saint-Pierre | Bandeau du chœur et de l'abside : rais-de-cœur, après 1180 (DP, groupe VI)



tailloir leur confère une certaine monumentalité et la répétition du même motif au-dessus d'un groupe de chapiteaux assez divers contribue efficacement à l'unité des ensembles, qu'il s'agisse de ceux des piliers de la nef ou de ceux des absides, comme c'est le cas aussi, par exemple, à la cathédrale de Coire⁴⁴ pour le décor intérieur, où la recherche d'uniformité est plus générale, puisque des feuilles d'acanthé sont systématiquement répétées partout, à l'instar, sans doute, de ce que montrait le décor de la nef à l'abbatiale de Saint-Gilles (Gard), probable inspiratrice d'une partie de l'ornementation de cet édifice et dont les demi-colonnes présentaient une grande uniformité non seulement des tailloirs, mais aussi des chapiteaux, simplement ornementaux.

La diversité des motifs peut conduire à l'identification de leurs sources, au moins lorsqu'ils ne sont pas d'un type aussi communément répandu que les palmettes ou demi-palmettes figurant dans le répertoire précité de Waldemar Deonna sous les numéros V, VI, VII, XIV et XVIII. Les ornements IV et VI de cette liste qui décorent les tailloirs des chapiteaux DP 29 ont des équivalents sur un portail provenant de Saint-Pierre de Genève⁴⁵ et le premier d'entre eux, qui comporte des palmettes inscrites dans des demi-cercles sécants, en a aussi un sur un relief⁴⁶ non documenté qui est déposé dans le cloître de la cathédrale de Vaison (Vaucluse) et découle, semble-t-il, d'antécédents préromans⁴⁷.

En raison de la connaissance que les ateliers de Genève avaient de l'art roman des régions rhodaniennes, il est normal de s'attendre à trouver dans leur répertoire décoratif des ornements caractéristiques de la sculpture de ces régions, et notamment des variétés des rais-de-cœur, qui y sont très répandues. En fait, s'il existe bien, tout autour du chœur et de l'abside, un bandeau (fig. 27) qui reproduit avec beaucoup d'exactitude des motifs de ce genre, surmontant un rang de petits canaux à ménisques, tels qu'on les voit sur des tailloirs de la cathédrale Saint-Maurice de Vienne⁴⁸ (fig. 26), ville où abondent les fragments d'architecture romains montrant des formes diverses de l'ornement, dont celle-ci, il n'y a pas d'imitation aussi précise dans d'autres parties de l'édifice genevois. Mais, sur les piliers 9 et 10 de la nef, si l'on trouve bien un ornement (fig. 29) qui est réalisé suivant le schéma dont il est question, avec deux feuilles à trois lobes séparées par un dard, il s'agit d'une interprétation unique en son genre, comme celle des rais-de-cœur en étrier si singulière que l'on voit à Saint-Martin d'Ainay⁴⁹, de part et d'autre des pilastres de l'abside. Il n'existe à ma connaissance aucun équivalent régional de cet ornement, dont le choix a pu être suggéré par des exemples rhodaniens, mais qui est une véritable création. C'est assez paradoxalement à Poitiers, sur des chapiteaux dits « à feuilles imbriquées » de Notre-

44. Voir, notamment, pour reproductions, MEIER 1996, pl. 8 et 14

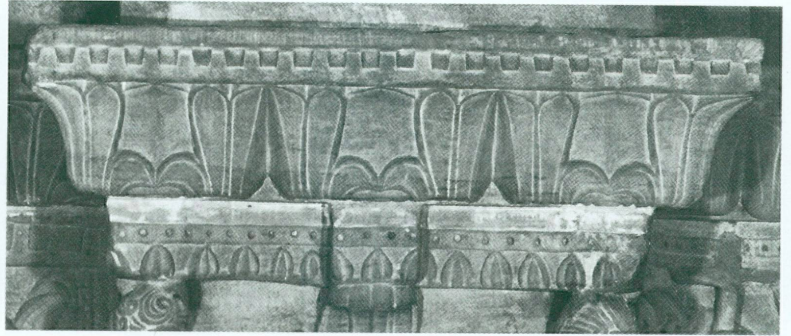
45. Voir, pour reproduction, GANTNER 1956, pl. II

46. Voir, pour reproduction, BUIS 1975, pl. 73

47. Du genre de ceux reproduits dans BUIS 1975, pl. 11

48. Voir, pour reproductions, BÉGULE 1914, fig. 141, 142, 155

49. Voir, pour reproduction, OURSEL 1990, pl. 49



28 (à gauche). Poitiers, église Notre-Dame-la-Grande | Chapiteau à feuilles lisses imbriquées, fin du XI^e – début du XII^e siècle

29 (à droite). Genève, cathédrale Saint-Pierre | Tailloir d'un chapiteau de la nef (DP 9) : rais-de-cœur, autour de 1170 (DP, groupe II)

Dame-la-Grande⁵⁰ (fig. 28) remontant à la fin du XI^e siècle ou au début du XII^e, dont la composition reproduit le schéma des rais-de-cœur, avec une feuille centrale s'élevant, à la manière d'un dard, entre les feuilles d'angle, que l'on trouve des feuilles lisses, bordées d'un liseré, et un large dard dont la partie supérieure est découpée de façon anguleuse, qui soient comparables aux éléments qui entrent dans la composition des rais-de-cœur genevois. En dépit de leur grande simplicité, ces derniers sont d'un dessin très raffiné et très nouveau, avec leur bord extérieur droit, une division en trois lobes de chacune de leurs parties symétriques comparable à celle du motif de la zone absidale et la façon dont le lobe intérieur se rabat sur le dard, particularité, esquissée sur certains exemplaires de la cathédrale viennoise, qui n'est pas sans analogie avec le léger empiètement d'une des digitations d'une feuille sur sa voisine que l'on peut observer par endroits sur certains chapiteaux corinthiens antiques, ce dont il est possible que le souvenir soit conservé dans les feuillages décorant le tailloir du chapiteau DP 33, près d'une baie du collatéral sud.

Non moins originaux et rares sont les ornements des tailloirs DP 12 et DP 13 et de l'abaque des chapiteaux DP 8/1, 8/2 (fig. 31). Ils comportent des dards verticaux dont chacun est flanqué de tiges qui se recourbent autour de vides circulaires, ces derniers étant soit nus, soit occupés par un bouton hémisphérique ponctué de trous de trépan ou par une rosace tournante. Il est tentant d'y voir une des variantes circulaires qui ont été données des oves antiques à l'époque romane. On en remarque, par exemple, en bordure des pilastres de l'abside à Saint-Martin d'Ainay, à Lyon, ainsi que sur des chapiteaux du portail et de la nef à Saint-Barnard de Romans (Drôme) où il s'agit de très petits motifs dont la partie centrale est légèrement convexe⁵¹. On en observe aussi sur les tailloirs de quelques chapiteaux dans la nef de la Madeleine de Vézelay, plus grands et où la coquille est présente, mais non les dards. On en trouve encore au soubassement du portail à Saint-Lazare d'Avallon (Yonne), où l'on a affaire aux plus volumineux des exemplaires connus, avec dard et coquille et avec une partie centrale qui est parfois sculptée⁵². Par analogie avec ces divers exemples, on peut définir ceux de Genève comme des oves exceptionnellement creux, séparés par des dards et dotés d'une coquille qui est à la fois double et non refermée à sa partie supérieure. Cette dernière particularité montre que l'on n'a pas là une imitation des oves de la nef de Vézelay ou du portail de l'église d'Avallon⁵³. C'est pourtant dans des sculptures assez récemment découvertes à l'intérieur de ce dernier édifice (fig. 30) que se voient les antécédents immédiats des motifs genevois, sous la forme d'éléments végétaux fortement schématisés, qui sont forés de trous de trépan alignés verticalement aux mêmes endroits que ceux des ornements du pilier DP 12 et qui enferment des espaces vides tendant à une forme circulaire. En publiant ces sculptures, Roland Recht⁵⁴ a indiqué qu'elles découleraient des feuilles qui ornent, à Vézelay, des tailloirs de chapiteaux à l'étage de l'avant-nef (vers 1150 au plus tard) : un tracé circulaire y transparaît déjà dans la découpe

50. Voir, pour reproductions, CAMUS 2002, fig. 294 c, 295

51. Voir, pour reproductions, OURSEL 1990, pl. 48 et 49 (Ainay), OURSEL 1955, vol. 1, fig. 292 (portail de Romans), THIRION 1974, fig. 14 et 18 (nef de Romans)

52. Voir, pour reproductions, DESCHAMPS 1947, fig. 66, AUBERT 1961, p. 360 (Avallon), SALET/ADHÉMAR 1948, pl. 27 et 28 (nef de Vézelay)

53. LASSALLE 1970, p. 73 et pl. XXIII 2

54. RECHT 1983, notamment p. 115. Les tailloirs de l'avant-nef de la Madeleine de Vézelay sont reproduits dans *Vézelay* 1999, p. 147.



30 (en haut, à gauche). *Avallon, église Saint-Lazare* | Chapiteau et tailloir montrant des ornements apparentés aux oves creux de Saint-Pierre de Genève, vers 1165 (?)

31 (en haut, à droite). *Genève, cathédrale Saint-Pierre* | Abaque d'un chapiteau de la nef (DP 12/2) : oves creux, autour de 1170 (DP, groupe II)

32 (en bas, à gauche). *Bonnieux, église vieille, seconde moitié du XII^e siècle* | Bandeau : file d'acanthes stylisées, milieu du XII^e siècle

33 (en bas, à droite). *Genève, cathédrale Saint-Pierre* | Tailloir d'un chapiteau (DP 36 I/1-3) : motif composé de feuilles d'acanthé, après 1180 (DP, groupe VI)

55. Voir, pour reproductions, AUBERT 1961, p. 392 (Avignon, porche de Notre-Dame-des-Doms), BORG 1972, fig. 35-38 (Avignon, nef de Notre-Dame-des-Doms), 61-62 (Arles), 83, 86, 87 (Saint-Restitut), 94-98 (Pernes), 113, 114 (Vaison), ROUQUETTE 1974, pl. 57, 60, 62 (chapelle Saint-Gabriel)

56. Voir, pour reproductions, AUBERT 1961, p. 358 (Charlieu), VERGNOLLE 1994, fig. 476 (Saint-Julien-de-Jonzy)

des lobes végétaux. Les motifs de Genève ont donc leur origine, proche et lointaine, dans la sculpture ornementale de la Bourgogne. La référence au schéma des oves, qui était esquissée dans la nef de Saint-Lazare d'Avallon, a été accentuée de façon radicale à Genève. L'origine particulière des motifs y libérait le sculpteur des contraintes susceptibles d'être imposées par la nécessité de préserver peu ou prou l'intégrité d'un modèle antique, ce qui rendrait possible l'introduction des divers compléments que l'on y trouve.

Les tailloirs de la plupart des chapiteaux (DP 15, 25, 34-36, 39 et 41) ornant les chapelles qui s'ouvrent sur le transept sont occupés par une suite de feuilles souples encadrant des palmettes au-dessus desquelles elles se rencontrent tantôt en s'élevant jusqu'au sommet du tailloir, tantôt en s'infléchissant vers le bas, ce qui crée, à la partie supérieure du motif, une légère ondulation (fig. 33). Celle-ci amène à penser que ces ornements ont été inspirés – pour être réalisés au prix d'une radicale interprétation, très schématique, et à l'aide de végétaux différents – par des bandeaux d'acanthé, animés d'une façon comparable, mais souvent très confus dans le détail, que l'on peut voir dans certains édifices provençaux ou bourguignons. Ce sont, dans les Bouches-du-Rhône, la cathédrale Saint-Trophime d'Arles (nef), la chapelle Saint-Gabriel de Tarascon (portail), dans le Vaucluse, la cathédrale Notre-Dame-des-Doms (porche et nef), la cathédrale de Vaison (nef), où la schématisation est amorcée, et l'église Notre-Dame-de-Nazareth à Pernes (nef), dans la Drôme, l'église de Saint-Restitut (nef)⁵⁵, dans la Loire, l'abbatiale de Charlieu (porche) et, en Saône-et-Loire, l'église de Saint-Julien-de-Jonzy (portail)⁵⁶. Un bandeau de l'église vieille de Bonnieux (Vaucluse [fig. 32]), plus sommairement, mais plus clairement, dessiné que les exemplaires précédemment cités, et auquel il manque, malheureusement, les enroulements et le modelé qui font la richesse de ces derniers, fournit un élément de comparaison qui aide à



34 (à gauche). Genève, cathédrale Saint-Pierre | Arc d'entrée de la chapelle Saint-Nicolas et de Tous-les-Saints : bandeau à motif antiquisant, après 1180 (DP, groupe VI)

35 (à droite). Lyon, abbatale Saint-Martin d'Ainay | Arc d'entrée du porche occidental : motif antiquisant, dernier quart du XII^e siècle

comprendre le processus de création du motif genevois. À Genève, la modification radicale des feuilles juxtaposées, empruntées au modèle provençal, par l'évidement de leur partie centrale, a entraîné, à cet endroit, la création d'un espace similaire à celui qui existait déjà sous les folioles latérales obliques de cette feuille. Ce nouvel espace axial, clos à sa partie supérieure par de volumineuses demi-palmettes rétrogradées à enroulement terminal, émanant des folioles, a pu, comme l'autre, être occupé par une palmette. L'étirement de l'ornement dans le sens horizontal a accentué la dissociation de ce qui en était initialement l'élément principal au point de faire oublier la place qu'il avait dans la composition d'origine. La disposition des motifs, toujours au nombre de deux, sur les tailloirs concourt au même résultat puisqu'elle est constamment centrée sur l'élément latéral de la feuille, auquel on a évité de donner son symétrique qui, en encadrant celle-ci, permettrait de l'identifier.

Un décor végétal antiquisant, apparenté, par son modelé et par la souplesse de son dessin, à celui des tailloirs qui viennent d'être cités, court sur l'arc d'entrée de chacune des deux chapelles qui s'ouvrent sur le croisillon sud du transept (fig. 34). Plus aisé à déchiffrer que l'ornement des tailloirs en question, il est fait d'une succession de demi-feuilles d'acanthé liées l'une à l'autre par leur extrémité et disposées suivant un tracé en zigzag déterminant des vides triangulaires qui sont occupés par des palmettes aux directions alternées ou plutôt par deux demi-feuilles qui en tiennent lieu. On reconnaît là un motif qui est souvent présent, concurrentement avec une variante où les éléments zigzagants sont de simples

crosses, dans le décor sculpté de monuments antiques des régions rhodaniennes, comme l'arc d'Orange, ou sur des fragments architecturaux erratiques des mêmes régions, conservés notamment au Musée archéologique de Vienne. Mais des imitations médiévales de ce motif qui, après avoir été connu de certains enlumineurs de manuscrits dès l'époque carolingienne, a généralement été ignoré par la sculpture médiévale, sauf en Italie, se voient dans celle du sud-est de la France. Sans doute ne faut-il pas considérer comme les modèles du motif genevois ceux que l'on remarque sur l'autel de la cathédrale d'Apt (Vaucluse), sur des tailloirs de la galerie nord du cloître d'Arles ou sur une frise de la cathédrale de Vaison, car ils sont, selon le cas, trop éloignés, trop fragmentaires, trop raffinés ou trop schématisés. Mais le motif, tel qu'il se présente à la cathédrale de Genève, s'apparente très précisément à celui que montrent des œuvres lyonnaises des dernières décennies du XII^e siècle : les frises à incrustations de ciment coloré de la cathédrale Saint-Jean-Baptiste, l'arc d'entrée du porche occidental de Saint-Martin d'Ainay (fig. 35) ou les tailloirs des chapiteaux qui ornent le porche de l'église Saint-Pierre⁵⁷.

Ce ne sont pas toujours des modèles géographiquement proches de Genève qui expliquent le décor des tailloirs. C'est ainsi que ceux du pilier 7 et ceux des chapiteaux DP 17/1 et DP 17/3, avec leur forme convexe qui ne se retrouve pas dans d'autres parties de l'édifice et les entrelacs ou motifs de vannerie qui les recouvrent, n'ont guère d'équivalents autres que ceux, assez nombreux, que l'on voit dans la galerie inférieure du cloître de Santo Domingo de Silos (Castille)⁵⁸, sur des tailloirs qui sont très semblables à ceux de Genève par leur profil et leur décor. Celui-ci ne comporte pourtant pas le genre d'épais entrelacs qui a été introduit sur les tailloirs à profil convexe des chapiteaux DP 23/1-3 à la faveur de la parenté qu'il présente avec le décor des tailloirs de même profil et qui peut découler de modèles monumentaux rhodaniens du XI^e siècle⁵⁹.

L'hypothèse de la connaissance d'un édifice espagnol peut être confortée par la présence, sur le chapiteau DP 2/6, de deux cygnes aux cous entrelacés. Le motif des oiseaux liés de cette façon est particulièrement fréquent dans l'Espagne romane. C'est là, en effet, comme l'avait noté Émile Mâle⁶⁰, que ce motif, héritier de représentations orientales très anciennes, telles qu'en montrent les cylindres chaldéens (où il s'agit de quadrupèdes), a été transmis par l'art islamique : il figure sur des coffrets en ivoire du début du XI^e siècle réalisés notamment à Cordoue⁶¹. Si ce motif a été représenté ailleurs, en Italie centrale et méridionale, régions qui étaient, elles aussi, en relation avec le monde musulman, et en France, au cloître de Moissac, dans le Berry, le Val de Loire et l'Alsace⁶², cela s'est fait sous des formes très marquées par l'extrême fantaisie de certaines interprétations (Italie), ou par les fortes contraintes résultant d'une adaptation soit à un cadre très étroit (Moissac), soit à la structure de chapiteaux aux éléments fonctionnels desquels il a été substitué. À l'inverse, les cygnes genevois apparaissent comme des exceptions, par la façon dont ils se développent plus librement sur la corbeille du chapiteau, comme le font les oiseaux ou, le cas échéant, les autres animaux, aux cous entrelacés de l'Espagne. C'est une raison pour considérer le motif du chapiteau genevois comme un emprunt fait à des régions assez lointaines et pour authentifier, d'une certaine manière, le chapiteau où il est représenté. Situé dans la partie de l'édifice qui a subi des remaniements de 1752 à 1756, celui-ci ne peut, en raison de la rareté du thème, avoir été créé à cette époque et il est donc, comme son homologue à fleur d'arum mentionné plus haut en raison de sa similitude avec une sculpture de Saint-Martin d'Ainay, l'un de ceux qu'il faut considérer soit comme des copies de chapiteaux romans, conservés ou disparus, ayant orné la première travée de la cathédrale, soit comme des chapiteaux romans réutilisés, quitte à ce que le bloc auquel ils appartenaient ait été scié pour qu'il puisse s'adapter aux assises de la nouvelle maçonnerie.

57. Voir pour reproductions, DP, p. 349 (Saint-Pierre de Genève), AMY *et alii* 1962, pl. 29, 31, 42 et 89 (arc d'Orange), GABORIT-CHOPIN 1969, fig. 7, 9 et 28 (manuscrits : variantes à crosses), BARRUOL 1977, pl. 137 (autel de la cathédrale d'Apt), STODDARD 1973, fig. 306 et 323 (cloître d'Arles), LASSALLE 1970, pl. XXV.1 (cathédrale de Vaison), BÉGULE 1905, pl. II et fig. 17-20 (cathédrale de Lyon), fig. 23 et 24 (cathédrale de Vienne), PERRAT 1935, fig. aux pp. 142 et 143 (église Saint-Pierre à Lyon) et LASSALLE 1997.2, fig. 74

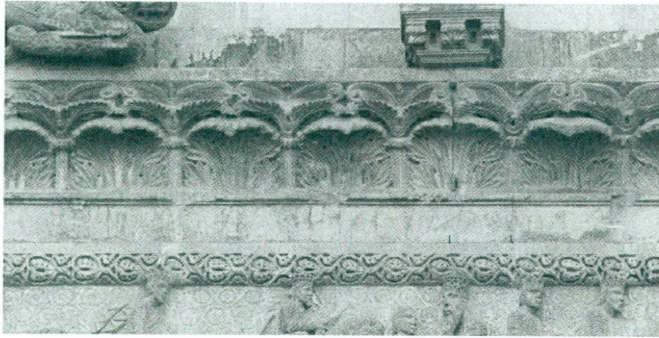
58. Voir, pour reproductions, DURLIAT 1962, pl. 150, LOJENDIO/RODRIGUEZ 1966, pl. 28, 29, 34, et *Claustros románicos hispanos* 2003, fig. pp. 57, 119, 120, 137, 138, 149

59. Voir, pour reproductions, les références données par la note 21

60. MÂLE 1924, pp. 355-356

61. BECKWITH 1960

62. Voir, notamment, pour reproductions de quelques exemples, DURLIAT 1962, pl. 219 (Zamora), PÉREZ CARMONA 1959, fig. 93 (Abajas, Burgos) et 74 (Gredilla de Sedano, Burgos), FAVOLE 1990, pl. 18 (Corfinio) et 53 (Rosciolo), MÂLE 1924, fig. 207 (Moissac), FAVIÈRE 1976, pl. 21 (Saint-Genou, Indre) et 95 (Neuilly-en-Dun, Cher), BERLAND 1980, pl. 10 et 44 (Saint-Benoît-sur-Loire, Loiret), RUMPLER/FUHRY 1960, p. 97 (Neuwiller-lès-Saverne, Bas-Rhin)



36 (à gauche). Pistoia, église Sant'Andrea | Bandeau de la façade occidentale : juxtaposition en frise de chapiteaux corinthiens amputés de leur rang de feuilles inférieur, vers 1175

37 (à droite). Genève, cathédrale Saint-Pierre | Tailloirs des chapiteaux de la nef (DP 19/1 à 19/3) : juxtaposition en frise de motifs reproduisant la partie supérieure des chapiteaux DP 11/2 et 26/1-3, avant 1180 (DP, groupe V)

Quant aux tailloirs des chapiteaux DP 19/1 à 19/3 (fig. 37), qui sont ornés d'un rang de feuilles surmonté d'une série de crosses dont chacun des enroulements est lié à son voisin, ils sont constitués par des éléments empruntés au décor de certains chapiteaux (DP 11/2 et 26/1-3) de la nef, la superposition de feuilles et d'éléments fonctionnels qui y est réalisée, d'une façon assez exceptionnelle, puisque c'est généralement un seul motif qui orne chacun des tailloirs de Saint-Pierre de Genève sur toute sa hauteur, est inconnue dans les régions autres que la Toscane. Elle se voit dans celle-ci, sous forme de la même succession de chapiteaux tronqués qu'à Genève, jamais sur des tailloirs, mais sur des bandeaux placés au-dessus des linteaux ou séparant des étages, ainsi que sur des archivoltes, dans des édifices souvent importants, à Campiglia Marittima (église), à Lucques (cathédrale, églises Santa Maria Forisportam et San Cassiano), à Pise (cathédrale) et à Pistoia (églises Sant'Andrea [fig. 36], San Bartolomeo in Pantano et San Pietro)⁶³. Il y a lieu de penser que l'auteur des tailloirs de Genève a connu, de façon directe ou indirecte, les modèles toscans dont il s'agit. Il est à noter que les Pisans, comme les Génois, entretenaient, par voie maritime, des relations commerciales actives avec les régions voisines du delta du Rhône, notamment par l'intermédiaire de Saint-Gilles. Cela a pu faciliter des échanges artistiques dont l'existence est admise en ce qui concerne la Provence, mais qui ont pu intéresser aussi, occasionnellement, des régions plus septentrionales.

Imitation et création

Une des conclusions – partielles puisqu'il ne s'agit ici, en principe, que des sculptures de la nef de Saint-Pierre de Genève et de certains de leurs modèles, les moins connus – qu'il est possible de tirer des observations présentées concerne l'étendue du domaine géographique dans lequel sont réparties les sources d'inspiration de leurs auteurs. Il a surtout été question, à propos des chapiteaux, d'emprunts à des édifices situés dans les régions du sillon Rhône-Saône. Mais, pour les tailloirs, il n'a été possible d'en expliquer le décor qu'en évoquant aussi des modèles plus lointains, bourguignons, poitevins, castillans et toscans, ce qui est surprenant pour des éléments architecturaux mineurs. Peut-être sont-ce là des indices révélant une connaissance d'édifices dont on n'a pas pu trouver l'imitation du décor dans la sculpture des chapiteaux bien qu'elle y existe peut-être.

Cette richesse de l'information n'a pas eu pour conséquence un envahissement de la cathédrale par des emprunts disparates. Au contraire, ceux-ci semblent avoir été assez rigoureusement sélectionnés pour être introduits dans un ensemble concerté, à l'unité duquel ils ont contribué par la façon dont ils ont été employés. Ils ont souvent servi de prototypes, soit en apportant des compositions qui ont été ensuite l'objet de répliques intégrales ou

63. Voir, pour reproductions, SALMI 1928, pl. LI, SALMI s.d., pl. LXV, XCIX, CXXXII, CCXIV, CCXIX, CCXXXI, MORETTI/STOPANI 1991, pl. 77-79 et 98

partielles – avec des variations qui les ont modifiées et parfois enrichies, de la part de sculpteurs qui y ont trouvé l’occasion de manifester un talent grâce auquel il leur est arrivé de surpasser le modèle –, soit en fournissant des éléments qui ont été intégrés à d’autres compositions. C’est ainsi qu’une nombreuse descendance a été donnée dans l’édifice à un chapiteau imitant un de ses homologues de Saint-Martin d’Ainay ou à celui de l’homme au dragon qui a puisé son inspiration à Saint-Philibert de Tournus.

Un dépassement des limites chronologiques de l’étude a été rendu nécessaire par la découverte, dans les parties les plus récentes du décor, d’emprunts faits à des édifices ayant déjà inspiré les sculpteurs de la nef: Saint-Martin d’Ainay dont l’influence se prolonge là par l’imitation d’un geste, l’abbatiale de Savigny, qui a fourni le modèle d’Orphée et d’un autre musicien et certains édifices provençaux, auxquels on doit le motif utilisé, après ré-élaboration, pour une série de tailloirs, qui semblent avoir encouragé la représentation de personnages nus et qui ont aussi contribué à faire prévaloir une façon nouvelle de figurer le vêtement féminin. Cette persistance d’un recours aux mêmes sources pendant toute a durée d’intervention d’ateliers successifs, différents par leurs affinités, est de nature à surprendre si l’on songe à l’ampleur de la période considérée. On peut se demander comment une telle fidélité aux mêmes sources a pu se maintenir aussi longtemps.

Cette question se double d’une autre que pose l’incompatibilité des dates assignées aux emprunts faits à la Provence, ou même à Savigny, observés dans les premières travées de la nef, avec celle qui a été admise jusqu’à présent pour ces parties de l’édifice (vers 1160). Retarder cette dernière d’une vingtaine d’années, en accord avec les conclusions d’une récente étude relative à l’architecture de l’édifice et raccourcir ainsi la durée supposée de l’intervention des sculpteurs, aiderait à apporter une réponse aux deux questions posées.

Abréviations et bibliographie

- AMM*
 AMY *et alii* 1962 Robert Amy, Paul-Marie Duval, Jules Formigé, Jean-Jacques Hatt, André Piganiol, Charles Picard, Gilbert-Charles Picard, *L'Arc d'Orange*, supplément à *Gallia*, XV, Paris 1962
 ANGHEBEN 2003 Marcello Angheben, *Les Chapiteaux romans de Bourgogne*, Turnhout 2003
 AUBERT 1961 Marcel Aubert (dir.), *L'Art roman en France*, Paris 1961
 BALTRUŠAITIS 1986 Jurgis Baltrušaitis, *Formations, déformations · La stylistique ornementale dans la sculpture romane*, Paris 1986
 BARRAL I ALTET 1979 Xavier Barral i Altet, «L'église fortifiée des Saintes-Maries-de-la-Mer», dans *Pays d'Arles · Congrès archéologique de France, CXXXIV^e session, 1976*, Paris 1979, pp. 240-266
 BARRUOL 1977 Guy Barrool, *Provence romane II*, Saint-Léger-Vauban 1977
 BARRUOL 1992 Guy Barrool, *Dauphiné roman*, Saint-Léger-Vauban 1992
 BECKWITH 1960 John Beckwith, *Caskets from Cordoba*, Londres 1960
 BÉGULE 1905 Lucien Bégule, *Les Incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne*, Lyon 1905
 BÉGULE 1914 Lucien Bégule, *L'Église Saint-Maurice, ancienne cathédrale de Vienne-en-Dauphiné, son architecture, sa décoration*, Paris 1914
 BENOÎT 1954 Fernand Benoît, *Sarcophages paléochrétiens d'Arles et de Marseille*, supplément à *Gallia*, V, Paris 1954
 BERLAND 1980 Dom Jean-Marie Berland, *Val de Loire roman*, Saint-Léger-Vauban 1980³
 BLAVIGNAC 1845 Daniel Blavignac, *Description monumentale de l'église Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, Genève 1845
BM
BMML
 BORG 1972 Alan Borg, *Architectural Sculpture in Romanesque Provence*, Oxford 1972
BSNAF
 BUIS 1975 Micheline Buis, *La Sculpture à entrelacs carolingienne dans le sud-est de la France* (thèse multigraphiée), 2 volumes, Aix-en-Provence 1975
 CAMUS 2002 Marie-Thérèse Camus, «La grande métamorphose · Une nef plus longue pour une église plus belle», dans Marie-Thérèse Camus, Claude Andrault-Schmitt (dir.) *et alii*, *Notre-Dame-la-Grande de Poitiers · L'œuvre romane*, Paris – Poitiers 2002, pp. 233-248
 CATELAND-DEVOS 1971 Denise Cateland-Devos, «Sculptures de l'abbaye de Savigny-en-Lyonnais du Moyen Âge au XIV^e siècle», *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, n.s., 7, 1971, pp. 151-205
Claustros románicos hispanos 2003 Joaquín Yarza Luaces, Gerardo Boto Varela (dir.), *Claustros románicos hispanos*, León 2003
 DEONNA 1949 Waldemar Deonna, *La Sculpture monumentale de la cathédrale Saint-Pierre à Genève · Au Musée d'art et d'histoire · Études d'archéologie et d'histoire de l'art*, XV, Genève 1949
 DESCHAMPS 1947 Paul Deschamps, *La Sculpture française · Époque romane*, Paris 1947
 DEUBER 2002 Gérard Deuber, *La Cathédrale Saint-Pierre de Genève*, Guides des monuments suisses, série 73, n^{os} 721/722, Berne 2002
 DEUBER-PAULI 1988 Erica Deuber-Pauli, *Cathédrale Saint-Pierre · Les chapiteaux*, Genève 1988
 DP
 DURLIAT 1962 Marcel Durliat, *L'Art roman en Espagne*, Paris 1962
 FAVIÈRE 1976 Jean Favière, *Berry roman*, Saint-Léger-Vauban 1976²
 FAVOLE 1990 Paolo Favole, *Abruzzes Molise romans*, Saint-Léger-Vauban 1990
 FOSCA 1943 François Fosca, *L'Art roman en Suisse*, Genève 1943
 FREIGANG/KURMANN 1991 Christian Freigang, Peter Kurmann, «La cathédrale romano-gothique de Genève · Réflexions sur sa chronologie et sa place dans l'histoire de l'architecture médiévale», dans *Saint-Pierre de Genève au fil des siècles, Cahiers de la Fondation des clefs de Saint-Pierre*, Genève 1991, pp. 23-44
 GABORIT-CHOPIN 1969 Danielle Gaborit-Chopin, *La Décoration des manuscrits à Saint-Martial de Limoges et en Limousin du XI^e au XII^e siècle, Mémoires et documents publiés par la Société de l'École des Chartes*, 17, Paris – Genève 1969
 GANTNER 1956 Joseph Gantner, *Histoire de l'art en Suisse*, tome II, *L'Époque gothique*, Neuchâtel 1956
 GUDIOL RICART/GAYA NUÑO 1948 José Gudiol Ricart, Juan Antonio Gaya Nuño, *Arquitectura y escultura románicas, Ars Hispaniae, Historia universal del arte hispánico*, tome V, Madrid 1948
 HAMANN 1955 Richard Hamann, *Die Abteikirche von Saint-Gilles und ihre künstlerische Nachfolge*, Berlin 1955
 JACQUES/VERGNOLLE 2001 Christophe Jacques, Éliane Vergnolle, «Les chapiteaux de la cathédrale», dans VERGNOLLE 2001, pp. 145-166
 LASSALLE 1965 Victor Lassalle, «Fragment roman d'un Sacrifice d'Abraham au Musée archéologique de Nîmes», *La Revue du Louvre*, XV, 1965, pp. 165-170
 LASSALLE 1970 Victor Lassalle, *L'Influence antique dans l'art roman provençal, Revue archéologique de Narbonnaise*, 2^e supplément, Paris 1970
 LASSALLE 1978 Victor Lassalle, «Sculptures romanes réemployées au chevet de l'église Notre-Dame-des-Pommiers à Beaucaire», *Bulletin de l'École antique de Nîmes*, n.s., 11-12-13, 1976-1978, pp. 143-164
 LASSALLE 1993 Victor Lassalle, «La composition des chapiteaux des bas-côtés à l'église Saint-Martin d'Ainay», *BMML*, 1993-2, pp. 12-31
 LASSALLE 1995 Victor Lassalle, «Remarques sur quelques procédés de composition des sculpteurs de l'atelier de Bégon à Conques», *BSNAF*, 1995, pp. 273-278
 LASSALLE 1997.1 Victor Lassalle, «Les chapiteaux de la coupole de l'église Saint-Martin d'Ainay», 2^e partie, *BMML*, 1997-3, pp. 2-19

- LASSALLE 1997.2 Victor Lassalle, « La sculpture romane à Saint-Martin d'Ainay », dans *L'Abbaye d'Ainay, légendes et histoire*, catalogue d'exposition, Lyon, Musée historique, octobre 1997 – février 1998, Lyon 1997, pp. 63-87
- LASSALLE 2004 Victor Lassalle, « L'atlante accroupi et quelques autres sculptures romanes de l'église Saint-Michel de Lescure (Tarn) », *AMM*, 22, 2004, pp. 213-218
- LASSALLE à paraître Victor Lassalle, « Quelques cas de contestation de l'antique dans l'art roman du sud-est de la France », à paraître dans *Actes du XI^e colloque international, Persistances et résurgences de l'Antiquité à l'époque romane, Issoire, 16-17 novembre 2001*
- LOJENDIO/RODRIGUEZ 1966 Dom Luis-Maria de Lojendio, Dom Abundio Rodriguez, *Castille romane II*, Saint-Léger-Vauban 1966
- MÂLE 1924 Émile Mâle, *L'Art religieux du XII^e siècle en France - Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris 1924²
- MARTEL/BARRUOL 1964 Abbé Pierre Martel, Guy Barruol, *Sites et monuments de Haute-Provence - Les monuments du haut Moyen Âge - Inventaire paléochrétien et préroman de Haute-Provence, Les Alpes de lumière*, 34, Saint-Michel-l'Observatoire 1964
- MARTIN 1919 Camille Martin, *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, Genève 1919
- MAURER 1952 Hans Maurer, *Die romanischen und frühgotischen Kapitelle der Kathedrale Saint-Pierre in Genf*, Bâle 1952
- MEIER 1996 Hans Rudolf Meier, *Suisse romane*, Saint-Léger-Vauban 1996⁷
- MORETTI/STOPANI 1991 Italo Moretti, Renato Stopani, *Toscane romane*, Saint-Léger-Vauban 1991
- OURSEL 1955 Raymond Oursel, *L'Art populaire baroque en Savoie*, Annecy 1955
- OURSEL 1990 Raymond Oursel, *Lyonnais, Dombes, Bugey et Savoie romans*, Saint-Léger-Vauban 1990
- PAULI 1967 Erica Pauli, *Saint-Pierre de Genève - Les chapiteaux*, Genève 1967
- PÉREZ CARMONA 1959 José Pérez Carmona, *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos 1959
- PERRAT 1936 Charles Perrat, « Palais et église Saint-Pierre », dans *Lyon - Mâcon - Congrès archéologique de France, XCVIII^e session, 1935*, Paris 1936, pp. 126-145
- RECHT 1983 Roland Recht, « Sculptures découvertes à Saint-Lazare d'Avallon », *BM*, 1983, pp. 149-163
- ROQUET-HOFFET 1997 Anouk Roquet-Hoffet, *Mémoire d'une abbaye disparue - Saint-Martin de Savigny*, Lyon 1997
- ROUQUETTE 1974 Jean-Maurice Rouquette, *Provence romane*, volume I, Saint-Léger-Vauban 1974
- RUMPLER/FUHRY 1960 Marguerite Rimpler, Jean-Paul Fuhry, *Sculptures romanes en Alsace*, Strasbourg 1960
- Saint-Romain-le-Puy 1992 Anne Carcel, Isabelle Parron, Jean-François Reynaud et alii, *Le Prieuré de Saint-Romain-le-Puy*, Saint-Étienne 1992
- SALET/ADHÉMAR 1948 François Salet, Jean Adhémar, *La Madeleine de Vézelay*, Melun 1948
- SALMI 1928 Mario Salmi, *Romanesque Sculpture in Tuscany*, Florence 1928
- SALMI s.d. Mario Salmi, *L'architettura romànica in Toscana*, Milan - Rome s.d.
- STODDARD 1973 Whitney S. Stoddard, *The Façade of Saint-Gilles-du-Gard - Its Influence on French Sculpture*, Middletown (Connecticut) 1973
- SWIECHOWSKI 1973 Zygmunt Swiechowski, *Sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand 1973
- THIRION 1974 Jacques Thirion, « L'ancienne collégiale Saint-Barnard de Romans », *Dauphiné - Congrès archéologique de France, CXXX^e session 1972*, Paris 1974, pp. 361-410
- THIRION 1977 Jacques Thirion, « Le décor sculpté du cloître de la cathédrale d'Avignon », *Fondation Piot - Monuments et Mémoires*, Paris 1977, pp. 87-164
- THIRION 1988 Jacques Thirion, « Contribution à l'étude de la première sculpture romane dans le bassin du Rhône moyen - Les chapiteaux de Chabrillan et de La Clastre », *Cahiers archéologiques*, 36, 1988, pp. 111-135
- VALLERY-RADOT 1953 Jean Vallery-Radot, « Introduction à l'histoire des églises de la Suisse romande, des origines au milieu du XIII^e siècle », *Suisse romande - Congrès archéologique de France, CX^e session, 1952*, Paris 1953, pp. 29-39
- VALLERY-RADOT/LASSALLE 1955 Jean Vallery-Radot, Victor Lassalle, *Saint-Philibert de Tournus*, Paris 1955
- VERGNOLLE 1994 Éliane Vergnolle, *L'Art roman en France*, Paris 1994
- VERGNOLLE 2001 Éliane Vergnolle (dir.), *La Création architecturale en Franche-Comté au XI^e siècle - Du roman au gothique*, Besançon 2001
- VERGNOLLE 2003 Éliane Vergnolle, « Saint-Philibert de Tournus - Le remaniement des parties orientales au début du XII^e siècle et son décor sculpté », dans *Le Décor retrouvé à Saint-Philibert de Tournus - Regards sur la mosaïque médiévale, Actes du colloque du Centre international d'études romanes*, Tournus 2003, pp. 140-175
- Vézelay 1999 Jean-Luc Flohic (dir.) et alii, *Le Patrimoine de la basilique de Vézelay*, Paris 1999

Crédits des illustrations

Auteur, fig. 1-3, 5, 7, 9, 11-17, 20-22, 25-27, 31-36 | Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Université de Poitiers, fig. 28 | CIG, Pierre-Charles George, fig. 4, 6, 8, 10, 18-19, 23-24, 29, 37 | Deroude (Avallon), d'après RECHT 1983, fig. 30

Adresse de l'auteur

Victor Lassalle, conservateur honoraire du patrimoine, impasse de la Vauvage 03, F-30900 Nîmes

