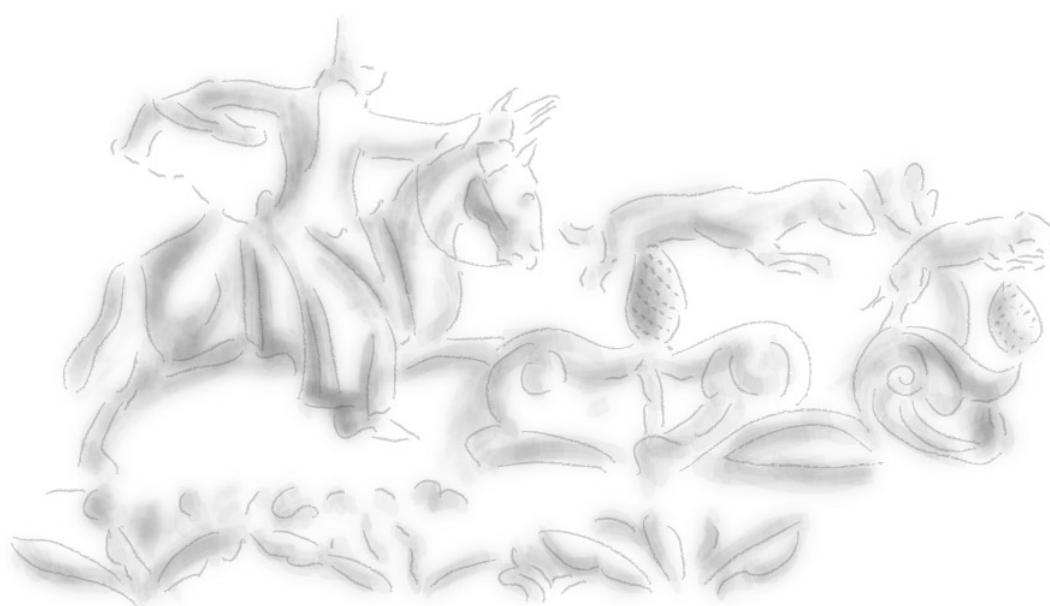


L'ÂGE ROMAN

Retour sur les expositions de la région Poitou-Charentes en 2011

<http://alienor.org/articles/age-roman-2011/index.php>



Sommaire

Du romain au roman.....	4
De l'art romain à l'art roman : correspondances.....	4
Des monuments antiques aux églises romanes :.....	4
Compositions architecturales	4
Maçonneries, jeux d'appareil et supports	5
Corniches, métopes et modillons	6
Le décor végétal : du corinthien au corinthisant	6
Décor végétal et motifs géométriques	7
Du décor végétal aux figures :.....	8
Feuillages habités, animaux et personnages	8
Figures et personnages :	9
Héritage culturel et thèmes iconographiques :	9
Le monde des églises	11
Poitiers et ses églises	11
Le bourg Saint-Hilaire.....	11
L'abbaye Sainte-Croix.....	11
Sainte Radegonde	12
Saint-Jean de Montierneuf	12
Bâtiments disparus de Poitiers :	12
Le prieuré Saint-Nicolas	12
Autour de l'église Saint-Nicolas	13
L'abbaye Sainte-Croix.....	13
L'abbaye bénédictine de Nanteuil-en-Vallée.....	13
Les cloîtres	14
Thèmes iconographiques dans les églises de Poitiers	14
Le décor végétal et animalier dans la sculpture	14
La figure humaine	15
L'église romane de Genouillé.....	16
La découverte et la restauration d'un décor sculpté roman : Notre-Dame de la Couldre à Parthenay.....	16
Introduction	17
L'église Notre-Dame.....	18
Le couvent des ursulines et l'établissement scolaire.....	18
Les œuvres sculptées déposées.....	19

En conclusion	20
Architecture civile et vie quotidienne	22
Vie quotidienne	22
La diversité des résidences aristocratiques	22
Andone : l'organisation d'une résidence des comtes d'Angoulême autour de l'an mil	23
À cheval !	23
Des armes pour la guerre.....	24
L'art de la chasse.....	24
À Table	25
Jeux de société	25
La culture des troubadours.....	26
Un Moyen Âge réinventé.....	27
Les églises d'Airvault et de Saint-Jouin-de-Marnes : Les restaurations réalisées ou envisagées par les architectes	
Loué et Déverin	27
La création des Monuments historiques	27
Les restaurations de l'abbatiale de Saint-Jouin-de-Marnes.....	27
Critique d'authenticité : l'exemple du chevet de Saint-Jouin-de-Marnes	28
Restauration de l'église de Saint-Pierre d'Airvault	30
Les restaurations projetées par Victor-Auguste Loué	30
Le projet de Joseph-Henri Déverin partiellement réalisé	30
Les restaurations de François Jeanneau	30
L'église de Saint-Généroux : critique d'authenticité.....	30
La collection lapidaire du musée de Saint-Jean-d'Angély : sur les traces des chantiers romans disparus.....	31
Indices conservés au musée	31
Hypothèses de scénario historique.....	32
Pièces à convictions	33
Pistes d'études comparatives	33
Témoins de chantiers postérieurs.....	34
Un vestige des piliers de justice du bourg Saint-Hilaire de Poitiers	34
Remerciements	37

Du romain au roman

De l'art romain à l'art roman : correspondances

La création artistique s'est toujours nourrie d'œuvres antérieures ou contemporaines même lorsqu'elle prétend s'inscrire dans la rupture la plus absolue. Dans l'Antiquité, puis à partir de la Renaissance et jusqu'aux postures radicales de l'art du XX^e siècle, la formation même des artistes s'appuyait explicitement sur la copie des grands maîtres. Même quand ceux-ci furent rejetés, on se tourna, de façon plus ou moins directe, vers les arts premiers, l'art populaire ou encore les arts exotiques.

Mais qu'en est-il de l'art médiéval, souvent perçu comme très éloigné des formes classiques ? La Renaissance est réputée être la première période de redécouverte de l'art des Grecs et des Romains, ce qui relègue les dix siècles du Moyen Âge dans une sorte de « naïveté barbare ». Toutefois, depuis longtemps, les historiens de l'art ont mis en évidence les relations plus ou moins fortes qui unissent l'architecture, la sculpture ou la peinture du Moyen Âge avec leurs antécédents antiques.

D'ailleurs, l'art « roman » porte dans son nom la trace de cet héritage, reconnu dès 1818 par les premiers savants qui étudièrent les œuvres jusqu'alors méprisées qu'avait légué le monde médiéval.

Lorsque Charles de Gerville proposa de désigner sous ce nom l'ensemble des œuvres produites depuis la fin de l'Antiquité jusqu'au XII^e siècle, il pensait que l'art gothique était le premier à rompre avec l'héritage romain, en particulier dans le domaine de l'architecture.

Pour lui et ses confrères, le terme de « roman » désignait donc une longue « dégénérescence » de l'art romain, comparable à celle des langues dites romanes qui dérivèrent du latin. L'emploi systématique de l'arc en plein cintre et de la voûte en berceau, commun aux deux périodes, était considéré comme le critère déterminant.

Aujourd'hui, la chronologie et la définition stylistique ont été affinées, et le terme de « roman » est réservé aux œuvres du XI^e et du XII^e siècle, dont on mesure mieux l'extraordinaire foisonnement créatif. Toutefois, l'intuition initiale des premiers archéologues demeure pertinente. Les liens entre l'héritage romain et les monuments romans, leur décor et leur mobilier ne cessent d'intriguer, car ils sont au cœur de la définition même de l'acte de création et de la manière dont il subit ou dont il réinvestit son environnement. Dans une ancienne ville gallo-romaine comme Saintes, au cœur d'une région qui livre d'importants vestiges antiques, ce questionnement prend tout son sens.

Christian Gensbeitel

Maître de conférences en histoire de l'art médiéval, université Michel-de-Montaigne / Bordeaux 3

Des monuments antiques aux églises romanes : Compositions architecturales

Les correspondances architecturales directes sont limitées, même si, bien entendu, le plan de la plupart des églises médiévales dérive directement de l'évolution du plan basilical antique. Il est possible de considérer certains édifices romans de plan centré octogonal (l'église Saint-Michel-d'Entraygues, l'octogone de Montmorillon, l'église du prieuré de Trizay) comme pouvant dériver de prototypes de mausolées antiques ou de baptistères paléochrétiens. Quelques chevets triconques comme ceux de Marnac ou de Chaniers, en Saintonge, ou constitués d'une succession de niches absidiales jointives comme à Puyperoux ou à Montbron en Angoumois, peuvent eux aussi avoir été influencés par certains dispositifs architecturaux antiques visibles notamment sur des édifices thermaux. De même, certains clochers de la région, dont le premier fut sans doute celui de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, imité ensuite par celui de l'abbatiale Sainte-Marie de Saintes, ont probablement été inspirés par certains mausolées gallo-romains dont témoigne encore aujourd'hui celui des Julii sur le site de Glanum à Saint-Rémy-de-Provence. Hormis ces

exemples, les rapprochements précis entre des élévations antiques et romanes sont donc exceptionnels et fragmentaires dans notre région.

Il existe de rares cas où l'on peut retrouver la volonté de s'inspirer de certaines formes de l'architecture antique dans l'élévation et la composition des murs. Ces emprunts ne proviennent pas nécessairement d'architectures à vocation religieuse et leurs raisons pouvaient être variables : retrouver le caractère monumental qui se dégageait de certains vestiges jugés admirables, copier des fragments d'un monument que l'on considérait à tort ou à raison comme un ancien sanctuaire chrétien, utiliser le caractère symbolique d'une composition, d'un tracé, d'une organisation murale. C'est sans doute en cela que de nombreuses façades romanes de la France de l'Ouest, et en particulier celles dont la composition du rez-de-chaussée comprend un portail central et deux arcades latérales aveugles, peuvent évoquer des arcs de triomphes ou des portes de ville romaines tels qu'on en voit encore à Autun, Nîmes ou Orange.

Une église saintongeaise de la première génération romane nous offre un exemple particulièrement frappant de réminiscences antiques. Il s'agit de Saint-Pierre de Bougneau, dont l'élévation intérieure du chevet, édifiée vers la fin du XI^e siècle, comprend de hautes arcades sur pilastres cannelés – un phénomène exceptionnel et clairement d'inspiration antique – dans la travée droite et deux registres d'arcatures superposés dans l'abside. L'arcature supérieure présente une alternance d'arcs brisés et d'arcs en mitre. Ce motif, présent à Saintes sur un édifice gallo-romain, existe aussi dans les parties mérovingiennes du baptistère Saint-Jean de Poitiers.

Christian Gensbeitel

Maçonneries, jeux d'appareil et supports

À défaut de retrouver des emprunts significatifs dans les grandes lignes de la composition architecturale des églises romanes, on peut observer en revanche certaines connivences avec l'Antiquité dans le traitement des maçonneries et des surfaces murales, ainsi que dans le détail des formes et du décor de différents types de supports : colonnes, piliers ou pilastres.

Durant le Haut Moyen Âge, les constructions maçonnées présentaient des parements de moellons plus ou moins calibrés, liés par un mortier, parfois associés à des assises de briques. Cette conception des élévations est clairement héritée du monde romain, et on en voit encore des manifestations notamment à Bordeaux, sur le Palais Gallien, ou à Périgueux, sur la Tour Vésone. En Saintonge, les arènes de Saintes ou les vestiges de thermes de Thénac conservent de telles élévations, mais sans la présence de briques. Cette formule est restée en vigueur sur les édifices romans jusqu'à la fin du XI^e siècle, avant que ne se développe à nouveau l'emploi de la pierre de taille en moyen appareil. De nombreuses églises associent des élévations en moellons à des fenêtres de tradition antique en arcs plein cintre constitués de claveaux étroits en forme de coins. Une seule église, celle de Chassenon, en Charente limousine, doit à la proximité d'un important site gallo-romain, la présence sur sa façade d'un appareil mixte brique et moellons.

Les jeux de petit appareil taillé, en particulier l'*opus reticulatum*, sont abondamment représentés en Touraine, en Anjou et en Poitou – à Saint-Généroux, notamment, ainsi qu'au clocher de Notre-Dame-la-Grande –, mais aussi dans les pays de la Charente, en général sur des surfaces réduites, mais il est difficile de les mettre en relation directe avec des modèles antiques conservés localement. Ils renvoient à tout un courant d'inventivité romane dont la source antique est diffuse. Ces jeux d'appareil connurent néanmoins un regain d'intérêt au XII^e siècle en Saintonge à travers des marqueteries de pierres de moyen appareil soigneusement taillées, à Rétaud, à Pont-l'Abbé-d'Arnoult, Saint-Georges et Saint-Denis, dans l'île d'Oléron, à Champagnolle, entre autres, et surtout à Rioux, dont le chevet offre un véritable florilège de motifs, y compris des écailles qui peuvent d'ailleurs correspondre à une transcription à partir de la mosaïque.

Les surfaces murales dotées de jeux d'appareil voient leur origine antique confirmée par leur fréquente association avec des colonnes aux fûts ornés de motifs en relief, depuis les simples cannelures aux feuillages en passant par divers types d'écaillés, de torsades, de gaufrures. Les vestiges, aujourd'hui disparus, du clocher roman de Saint-Eutrope de Saintes, conservaient encore des traces de tels supports au XIX^e siècle. Or, ce traitement très particulier des colonnes se manifeste sans équivoque sur plusieurs tambours ou fûts complets, dont certains provenant de supports doubles adossés, conservés dans le lapidaire de Saintes.

Christian Gensbeitel

Corniches, métopes et modillons

Le couronnement des murs romans, en particulier sur les chevets ou sur certaines façades, reprend souvent des principes en vigueur sur les monuments antiques, en les simplifiant ou en en empruntant et adaptant des éléments.

Les entablements horizontaux composés de l'architrave et de la frise, dont le musée de Saintes conserve plusieurs segments importants, ne sont jamais reproduits en tant que tels. Les corniches, qui constituent dans l'architecture gréco-romaine un débord au sommet du mur, sont en revanche largement présentes dans l'architecture romane. Toutefois, les bâtisseurs romans ont privilégié les corbeaux, appelés aussi modillons, qui sont des blocs saillants venant soutenir l'encorbellement de la corniche.

Si les modillons sont devenus de véritables attributs de l'art roman, avec leurs propres conventions et leur décor souvent exubérant, on relève parfois des cas de transferts de motifs antiques. Ainsi, une forme peu usitée en Saintonge (on la retrouve plus souvent en Auvergne ou en Languedoc), mais néanmoins présente, est celle des modillons à copeaux, dont l'église de Bougneau arbore de belles variantes.

La relation complexe qui unit les frises doriques gallo-romaines telles que celle qui occupe le fond de la grande salle du musée lapidaire avec le décor roman peut s'observer sur plusieurs églises de la région. Outre les modillons des corniches, l'élément le plus souvent retenu est celui de la métope, cette dalle carrée ou rectangulaire qui alterne, dans l'ordre dorique classique, avec les rainures verticales des triglyphes. Souvent porteuse d'un décor assez simple – disques, fleurons, rosaces – elle peut aussi recevoir des reliefs plus élaborés, avec des personnages, des figures ou des scènes historiées. En Poitou et en Saintonge, mais aussi en Périgord ou en Bordelais, nous retrouvons diverses variantes de métopes venant s'insérer non pas entre des triglyphes, mais entre des modillons pleinement romans. On ne sera pas surpris non plus de retrouver sur certains modillons les têtes de bovins si fréquentes sur les métopes du musée de Saintes.

Dans le sud du Périgord et la région de Saint-Émilion on observe de rares exemples de motifs dérivant des triglyphes ainsi que des métopes percées d'orifices circulaires.

Christian Gensbeitel

Le décor végétal : du corinthien au corinthisant

Si l'ordre dorique a procuré des éléments architecturaux et certains thèmes ornementaux, c'est l'ordre corinthien qui a indéniablement connu le plus de succès auprès des artistes et des commanditaires de l'époque romane. Avec sa corbeille de forme tronconique, le chapiteau corinthien s'adaptait parfaitement aux besoins de l'architecture romane, en assumant la transformation des poussées obliques des arcs en poussées verticales absorbées par les colonnes. La multiplication de ces organes intermédiaires fut l'occasion pour de nombreux ateliers de sculpteurs d'explorer diverses adaptations du modèle corinthien que caractérisent les emboîtements de couronnes végétales – initialement des feuilles d'acanthé – d'après les versions dont les Romains avaient inondé l'ensemble de l'empire. Le musée de Saintes conserve une série de corbeilles corinthiennes antiques qui montrent combien à l'époque gallo-romaine, déjà, les interprétations des modèles canoniques diffusés à partir de Rome pouvaient connaître des

variations considérables. Ces mutations du modèle corinthien, les feuilles d'acanthé pouvant être plus ou moins schématisées ou simplifiées, voire remplacées par des motifs végétaux dérivant de la palmette, un autre motif issu du monde antique, sont à l'origine de diverses formules plus ou moins usitées en Poitou, d'abord, puis en Saintonge et en Angoumois. Il faut rappeler d'ailleurs que les sculpteurs de l'époque romane ont aussi pu s'inspirer de chapiteaux de marbre de l'Antiquité tardive ou de l'époque mérovingienne, dont le musée de Saintes conserve des exemplaires provenant sans doute de l'église Saint-Saloine.

Les expériences « corinthisantes » les plus significatives, qui s'inscrivent dans le prolongement de la redécouverte du corinthien à Saint-Benoît-sur-Loire, sont celles qui marquent les premières phases des grands chantiers poitevins, à Saint-Hilaire ou Sainte-Radegonde de Poitiers au milieu du XI^e siècle. Un peu plus tard, les pays charentais explorèrent des formules plus stylisées, en lien avec la Gascogne et le Périgord. On en trouve des exemples à Bougneau ou à Saint-Thomas-de-Conac, notamment. Si la forme corinthienne est peu présente sur le grand chantier de Saint-Eutrope, hormis pour certains détails, il existe en Saintonge, dans l'église de Thézac, quelques rares chapiteaux qui paraissent directement inspirés des modèles antiques à feuilles d'acanthé. Pour le reste, l'épannelage corinthien donna lieu au cours du XII^e siècle à diverses combinaisons végétales plus ou moins proches des modèles antiques, parfois ornées de rinceaux à feuilles grasses ou au contraire de feuillages aux lobes symétriques et nettement découpés, mais qui permirent aux sculpteurs romans de faire preuve de toute leur inventivité avant que les formes ne se dessèchent pour devenir de plus en plus mécaniques et abstraites à l'orée de l'âge gothique.

Christian Gensbeitel

Décor végétal et motifs géométriques

Les entablements corinthiens, dont de nombreux blocs provenant de différents monuments gallo-romains, ont été retrouvés dans les fondations de l'enceinte urbaine. Ils n'ont jamais été véritablement imités en tant que tels. Ce sont plutôt des détails, parfois infimes, de leur riche décor sculpté qui ont inspiré de façon très particulière les sculpteurs de la crypte de Saint-Eutrope de Saintes.

Ceux-ci détournèrent des motifs généralement ornementaux sculptés en bas-relief sur des surfaces planes, les exagérant, les déformant et les combinant de façon originale pour les appliquer au volume de chapiteaux de grande dimension qui conservent, pour certains d'entre eux, un épannelage de type corinthien. Dans la plupart des cas, ces corbeilles sont dotées au moins de crochets ou de volutes corinthiennes se développant aux angles supérieurs, avec un habillage végétal en forme de bouton ou de fleuron. Parfois, les motifs se développent en deux registres superposés évoquant l'étagement de couronnes végétales corinthiennes, dans la plupart des cas, les sculpteurs ont cherché à produire des effets visuels puissants capables d'accompagner l'architecture massive de la crypte. Des palmettes, assez discrètes sur les modillons antiques, sont ainsi traitées dans différentes combinaisons, tantôt dressées, tantôt renversées, parfois liées à leur base par une tige ou une bague, mais occupant souvent toute la hauteur d'une corbeille. De petits calices végétaux issus de l'observation des plans d'acanthes, qui peuvent être plus ou moins marqués dans les chapiteaux corinthiens, mais qui furent déjà isolés en motifs indépendants par les sculpteurs gallo-romains sur des corniches ou des frises, sont, là aussi, développés à l'échelle de toute la corbeille, donnant naissance à un thème fréquemment repris en Saintonge.

Les rinceaux qui ornent les frises corinthiennes ont eux aussi donné lieu à diverses interprétations, avec des feuilles dentelées ou des bractées réunies en couronnes ou des tiges entrelacées. Enfin, certains motifs assez inattendus, comme les guirlandes garnies d'un fleuron central suspendues aux volutes d'angle d'une corbeille sont empruntés directement à des bas reliefs tels qu'on peut en voir sur le mausolée d'origine inconnue du musée de Saintes.

De telles transformations sont également repérables sur une série de claveaux provenant d'un arc démonté de l'Abbaye aux Dames de Saintes, où sont dégagées, à partir d'un même épannelage en disque, diverses formes de fleurons dont l'origine antique ne fait aucun doute.

Le décor antique recèle de multiples autres motifs – perles, rubans, grecques, vagues, peltes, écailles, stries, rosaces – qui se rencontrent non seulement dans la sculpture monumentale, mais aussi dans la mosaïque. Certains, parfois assimilés à l'art « barbare » et repris dans l'art roman, comme les vanneries, entrelacs et autres nœuds de Salomon, sont déjà abondamment représentés dans les mosaïques ou sur les sarcophages antiques ou mérovingiens.

Christian Gensbeitel

Du décor végétal aux figures : Feuillages habités, animaux et personnages

On aurait tort de réduire l'impact de l'art antique et en particulier de la sculpture monumentale à ses décors géométriques ou végétaux. Les monuments et les demeures privées, l'espace public et les sanctuaires étaient peuplés d'un très grand nombre de représentations humaines, depuis les portraits d'empereurs et de notables aux divinités et personnages mythologiques, et d'animaux réels ou imaginaires, sans compter les innombrables scènes évoquant aussi bien la vie quotidienne que les rites religieux, les jeux du cirque ou les épisodes militaires. Frises sculptées des monuments publics ou des mausolées, petites figures insérées dans des cadres végétaux, scènes des faces de sarcophages, statues et groupes sculptés, parfois copiées elles-mêmes sur des modèles grecs, amulettes et objets votifs, ornements d'objets mobiliers formaient un corpus d'images dont beaucoup ont pu être préservées intégralement ou partiellement jusqu'à l'époque médiévale. Ces images offraient donc des modèles potentiels, disponibles de façon directe ou à travers, là-encore, diverses réinterprétations ou même d'autres supports, tels que mosaïques, stucs et peintures murales. Les artistes romans et le clergé médiéval n'y puisèrent que de façon très sélective, toujours en adaptant les emprunts à de nouvelles fonctions et en les chargeant le plus souvent d'un sens nouveau, plus conforme aux besoins d'un discours chrétien.

La présence d'animaux dans la sculpture romane, en particulier sur des chapiteaux, où dominant les oiseaux et les quadrupèdes assimilables à des lions, trouve des origines dans une longue tradition, même si certains thèmes, tels les dauphins, représentés à Saintes, ne furent guère exploités dans la région aux XI^e et XII^e siècles.

Quelques exemples permettent des rapprochements directs avec les collections lapidaires du musée de Saintes. Des voussures des portails romans de Corme-Écluse ou d'Avy, notamment, semblent directement inspirées d'un type d'arc conservé sur le « Mausolée aux guirlandes » du musée, orné d'oiseaux grimant les uns derrière les autres pour se rencontrer au sommet, éventuellement autour d'une coupe, préfigurant le symbole paléochrétien de l'Eucharistie.

Le thème des « rinceaux habités », représenté par la très belle colonne que conserve le musée de Saintes, mais dont la formule est assez fréquente, a trouvé d'innombrables développements dans la sculpture romane, notamment en Saintonge.

Parmi les images impliquant les animaux, les scènes de chasse, fréquentes sur les sarcophages antiques et réinterprétées avec une dimension mystique par le christianisme, en particulier la chasse au cerf, symbole de la quête du Christ, se retrouvent sur plusieurs édifices romans des pays charentais, et en particulier à la cathédrale d'Angoulême.

Christian Gensbeitel

Figures et personnages :

Bustes, visages et masques

Parmi les nombreuses représentations humaines ou anthropomorphes léguées par le monde romain, certaines semblent avoir directement suscité des créations romanes originales, en particulier en Poitou-Charentes. Il n'est pas rare de trouver dans les productions sculptées du monde gallo-romain des chapiteaux de type corinthien, des bas-reliefs à rinceaux dans lesquels s'insèrent des visages, des bustes ou des figures en pied. Cette variante du végétal « habité » a inspiré des formules romanes assez heureuses, soit sur des chapiteaux, soit sur des frises d'archivoltes, voire des modillons. Un chapiteau de Saint-Hilaire de Poitiers daté du XI^e paraît très fortement imprégné du souvenir de quelque version antique d'un putto, figure enfantine très prisée dans les décors romains, ici vêtu d'une cape et tenant un bâton, sur une corbeille de type corinthien.

D'autres sculptures, réalisées au XII^e siècle, se réfèrent plus ou moins directement à de tels sujets, parfois réduits à de simples visages apparaissant dans des feuillages, selon un type bien connu dans la sculpture gallo-romaine, et dont un exemple, certes discret, du musée de Saintes, vient compléter une série plus parlante conservée à Angoulême.

Les masques de théâtre, plus ou moins grimaçants, les masques funéraires des mausolées ou des couvercles de sarcophages, mais sans doute aussi les portraits de défunts en buste des stèles et mausolées ont pu être à l'origine, au milieu du XII^e siècle, d'un type de représentation adapté aussi bien aux chapiteaux qu'aux modillons. Ces modèles peuvent se combiner à certaines têtes de divinités locales du monde gaulois dont le culte s'est poursuivi dans la société gallo-romaine. Sur l'un d'eux, présent dans les collections lapidaires du musée, les oreilles en pointe très caractéristiques peuvent être mises en relation avec des masques grimaçants dont un groupe d'églises saintongeaises apparentées à celle d'Aulnay possède plusieurs spécimens remarquables.

On évoquera aussi, parmi les exemples romains troublants, le cas de ce chapiteau du clocher de l'abbatiale Sainte-Marie de Saintes, où un couple représenté en buste paraît directement inspiré d'une stèle funéraire romaine ou ces médaillons circulaires abritant les élus qui encadrent le Christ de la cathédrale d'Angoulême, une variante de l'*imago clipeata*, effigie antique inscrite dans un cadre circulaire.

Christian Gensbeitel

Héritage culturel et thèmes iconographiques :

Bestiaire, fable, mythologie et image impériale

Beaucoup d'images romanes dérivent de thèmes déjà développés dans la littérature ou la tradition iconographique de l'Antiquité, sans compter les thèmes et symboles du Christianisme qui s'enracinent dans l'époque paléochrétienne et qui ont souvent été construits à partir de figures antiques christianisées dès le IV^e siècle. Le cas des colombes buvant dans une coupe, que l'on peut voir sur un des arcs du mausolée conservé au musée de Saintes, est très caractéristique. Ce symbole eucharistique a connu un usage continu de la fin de l'Antiquité à l'époque romane, et la sculpture romane saintongaise en conserve plusieurs variantes.

À l'inverse, certaines espèces particulières, comme la chouette, pourtant perçue comme très positive dans l'Antiquité, représentent à l'époque romane l'aveuglement prêté au peuple juif. Le phénix, cet oiseau qui renaît de ses cendres, est quant à lui détourné pour représenter la Résurrection.

Le bestiaire, d'une façon générale, a donné lieu à tout un imaginaire et une symbolique animalière, le christianisme n'ayant fait qu'amplifier ou réinvestir la dimension morale de certains traits prêtés aux espèces animales réelles ou

fictives que décrivaient déjà les textes des auteurs antiques tels qu'Aristote ou Pline. Monstres marins ou terrestres, dragons et aspics, griffons et centaures, sirènes et harpies, si souvent représentés dans la sculpture des églises romanes de la région sont décrits dans le Physiologus chrétien, une sorte d'encyclopédie du monde vivant, compilé à Alexandrie sans doute entre le II^e et le IV^e siècle. Relayé par les exégèses du Haut Moyen Âge, il a donné lieu à de multiples expressions en images, qui ont permis aux artistes médiévaux de donner libre cours à leur inventivité, mais aussi et souvent de s'inspirer d'œuvres graphiques ou plastiques plus anciennes qui s'appuyaient elles-mêmes sur ces textes abondamment transcrits. Les animaux et les êtres hybrides issus de cette longue lignée ont suscité quelques-unes des pages les plus savoureuses de l'art roman, dont le portail sud de l'église d'Aulnay est un des sommets. Les animaux y sont souvent « humanisés » pour mieux illustrer les comportements déviants prêtés aux humains, comme cet âne musicien si célèbre.

Les fables d'Esopé font également partie de ce fonds culturel commun partagé par l'Antiquité et les siècles du Moyen Âge. On en trouve une belle illustration, toujours motivée par des considérations morales, sur la façade de l'église de Grézac, en Saintonge.

Enfin, parmi les images les plus spécifiques de l'art roman du Poitou-Charentes, on n'oubliera pas les statues de cavaliers qui se dressaient aux façades de nombreuses églises du XII^e siècle et que l'on identifie comme des représentations de l'empereur Constantin, considéré par la chrétienté médiévale comme le premier souverain chrétien. Toutefois, le modèle initial de ces figures monumentales pourrait être la statue équestre de Marc Aurèle conservée sur le Capitole.

Christian Gensbeitel

Le monde des églises

Poitiers et ses églises

Le bourg Saint-Hilaire

Dès le IX^e siècle, les sources écrites emploient un terme spécifique : *sub-urbanum* (834), *sub-umbraculum* (876) et *sub-urbium* (878), pour la partie de la ville située hors des murs de l'enceinte de l'Antiquité tardive. Au cours du Moyen Âge, trois bourgs se forment entre le Clain et la Boivre mais deux seulement sont mentionnés dès le X^e siècle : le bourg Sainte-Radegonde et le bourg Saint-Hilaire, qui se développent autour des deux sanctuaires abritant les corps de sainte Radegonde et de saint Hilaire.

En 936, Elbe, évêque de Limoges, se voit confier la charge de trésorier de Saint-Hilaire-le-Grand par son frère, le comte du Poitou Guillaume Tête-d'Étoupe. Adémar de Chabannes (v. 989-1034), moine et chroniqueur, indique qu'Elbe fortifie par la suite son siège épiscopal, de même que le bourg de Saint-Hilaire.

Un acte de janvier 942 précise l'étendue des structures défensives qui cernent l'ensemble du quartier dépendant du chapitre de Saint-Hilaire, auquel l'immunité fut accordée en 768 par le diplôme de Pépin : elles protègent l'église, édifice encore en élévation aujourd'hui malgré des remaniements ultérieurs, son enclos et ses dépendances, des maisons, des tours, des jardins, des terres et des vignes. Des portes d'accès au quartier seront construites par la suite.

Aux XI^e et XII^e siècles, les textes mentionnent fréquemment le bourg qui par ailleurs comprend plusieurs églises paroissiales : Sainte-Triaise, Saint-Michel, Saint-Barthélemy, Saint-Pierre-l'Hospitalier, Notre-Dame-de-la-Chandelière, et les maisons des chanoines. Ce vaste quartier se situe entre les actuelles rues Carnot et de la Tranchée, et se prolonge à l'ouest jusqu'à la Boivre, vers la ville jusqu'aux arènes et aux « Trois piliers », monument près duquel, dès le XII^e siècle, se rend la justice exercée par les chanoines, et qui servira de pilori.

Tout au long du Moyen Âge, la ville se développe et sa topographie change, principalement en raison de la multiplication d'édifices religieux dans l'étendue de l'éperon de confluence, vaste promontoire entre Clain et Boivre. La création d'une nouvelle enceinte fortifiée dans la seconde moitié du XII^e siècle intègre désormais les bourgs primitifs, dont celui de Saint-Hilaire, à la ville. En conséquence, dès les XIV^e et XV^e siècles, le représentant du roi, successeur du comte-duc, ou la personne détenant le pouvoir municipal tentent d'en récupérer le droit de justice. Les limites de cet espace ont été matérialisées par des bornes encore conservées aujourd'hui.

L'abbaye Sainte-Croix

Les fouilles du début du XX^e siècle, ont mis au jour les fondations de la cellule dite de « Radegonde » (reconstruite en 1912) et de son oratoire. Une première église Sainte-Marie est également découverte à ce moment-là. François Eygun poursuit ces recherches à la fin des années cinquante. Sous la construction du XI^e siècle, il met au jour d'autres vestiges dont une abside édifiée en moellon. C'est lors de ces excavations qu'une mosaïque des VIII^e et IX^e siècles est découverte. Ces fouilles ont permis d'identifier l'église romane au nord-est du baptistère Saint-Jean. Les vestiges, visibles vers 1958 et 1959, laissaient deviner des bases de piles rondes, délimitant le vaisseau principal de la nef de l'abbatiale, et le départ de colonnes sur les murs des collatéraux. Ce type de plan, rappelant celui de Saint-Savin-sur-Gartempe, et l'ensemble sculpté découvert par François Eygun permettraient de dater l'église romane vers le milieu du XI^e siècle. Le clocher semblerait être placé dans l'angle nord-ouest du transept comme à Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers. Mais l'ensemble de l'abbaye Sainte-Croix sera entièrement reconstruit au XVII^e siècle. À la Révolution, les moniales sont chassées et s'installent près de leurs anciens bâtiments. En 1965, le monastère est transféré à l'abbaye La Cossonnière, près de Saint-Benoît.

Sainte Radegonde

Le quartier de Sainte-Radegonde est moins bien connu que celui de Saint-Hilaire-le-Grand. Intitulée autrefois Sainte-Marie-hors-les-murs, son église avait été construite bien avant la mort de la sainte, selon sa propre volonté, afin d'abriter son tombeau. Elle était desservie selon l'usage par des prêtres. Une consécration ultérieure est connue, en 863, alors que se manifeste le soutien des rois carolingiens, puis un incendie en 955. Une campagne de reconstruction débute au commencement du XI^e siècle. C'est à ce moment-là que l'abbesse de Sainte-Croix, Béliarde, qui a autorité sur le collège de chanoines de Sainte-Radegonde, redécouvre le sarcophage de la reine « dans une fosse ». L'incendie d'une partie de la ville, un peu avant 1020, a peut-être ralenti ce chantier, dont on ne connaît pas l'importance. En effet, le chevet actuel, installé sur une crypte de même plan, ne date que du milieu du siècle. Il semble que l'incendie de la Saint-Luc en 1083 soit intervenu en cours de construction. D'après La Chronique de Saint-Maixent, l'église est dédiée le 18 octobre 1099. De cet édifice roman sont conservés la base du clocher-porche et le chevet. On peut noter la qualité de deux chapiteaux historiés du rond-point du déambulatoire : le Péché originel et Daniel dans la fosse aux lions. La nef a été reprise en deux campagnes, à la fin du XII^e siècle et au XIII^e siècle, et la place actuelle, au nord, indique la situation de l'ancien cimetière. Le parvis ouest, limité par son périmètre de murets de pierre de taille, appuyé sur des lions (XV^e siècle), est un exemple rare et remarquablement conservé de parvis de justice.

Saint-Jean de Montierneuf

À la fin du XI^e siècle, le comte Guy-Geoffroy-Guillaume décide d'édifier un monastère dans le quartier nord de Poitiers : futur Montierneuf. Placé sous le patronage des saints Jean, Simon et Jude, l'établissement est affilié dès son origine à l'abbaye de Cluny en Bourgogne. La construction de Saint-Jean-de-Montierneuf, à haute et vaste nef, et à déambulatoire à trois chapelles rayonnantes, est commencée vers les années 1070-1075 par le moine Ponce. L'abbatiale est consacrée en 1096 par le pape Urbain II, présent en Poitou dès la fin du XI^e siècle. L'ensemble a été plusieurs fois remanié : le chevet a été transformé au XIII^e siècle, de même que le clocher, en grande partie détruit par les huguenots au XVI^e siècle. Les arcs-boutants du chevet ainsi que la façade ont été remplacés au XVII^e siècle.

Bâtiments disparus de Poitiers : Le prieuré Saint-Nicolas

L'église Saint-Nicolas a été fondée à l'origine en tant que collégiale entre 1049 et 1051 à l'initiative d'Agnès de Bourgogne, épouse de Guillaume V le Grand, comte-duc d'Aquitaine. La construction est faite sur un terrain qu'elle donna près du principal marché de Poitiers dans la rue des Halles, aujourd'hui rue Magenta. Avant 1068, il est décidé que treize chanoines augustins se chargent de l'office.

Par décision de Guy-Geoffroy-Guillaume, huitième duc de 1058 à 1086, la collégiale est devenue un prieuré dépendant de l'abbaye Saint-Jean-de-Montierneuf. Cette décision a été confirmée en 1093 par le pape Urbain II, lors de son passage dans la région. On sait que des siècles durant, le prieuré, peu entretenu, s'est délabré.

Les guerres de Religion ont causé les principaux maux puisqu'un moulin à poudre à canon a été installé dans la nef, dans le seul but de se protéger contre d'éventuels assaillants. En 1596, une explosion a fait tomber les voûtes du vaisseau principal. Le reste de l'édifice, l'abside et la crypte, encore intact en 1891, est finalement définitivement détruit en 1902. Il reste dorénavant en élévation une partie du mur sud du chevet, une portion du mur nord ainsi que la crypte.

L'ancien prieuré Saint-Nicolas semble être un des édifices majeurs pour Poitiers et sa région de par son abside entourée d'un déambulatoire à chapelles rayonnantes, peut-être un des premiers de ce genre en Poitou. Son clocher-porche semble avoir servi de modèle aux églises Sainte-Radegonde et Saint-Porchaire à Poitiers.

Autour de l'église Saint-Nicolas

Le monastère Saint-Nicolas fut fondé à Poitiers par Agnès de Bourgogne, épouse du comte-duc Guillaume V le Grand (996-1030) et mère de Guillaume VIII (1058-1086). De l'église disparue, le musée conserve deux chapiteaux monumentaux sculptés, l'un de volutes et cordelettes, l'autre de lions affrontés.

L'abbaye Sainte-Croix

Édifiée à l'intérieur de l'enceinte et aux abords du groupe épiscopal, l'abbaye féminine dédiée à la Sainte Croix a été fondée par Radegonde, épouse de Clotaire I^{er}, dans le troisième quart du VI^e siècle. Sa règle, celle de saint Césaire d'Arles, qui prônait une rigoureuse pauvreté et la célébration quotidienne de l'office, est observée jusqu'à l'époque carolingienne.

Au début du IX^e siècle, les moniales de Sainte-Croix vivaient probablement déjà sous la règle de saint Benoît ou peut-être sous les deux observances, comme le suggèrent les textes. L'immunité de leur abbaye est énoncée dans le *De monasterio Sanctae Crucis Pictavensis*. À cette même période, l'ensemble des bâtiments monastiques, réorganisés par Louis le Pieux entre 822 et 824, est détruit par les Normands.

Figure de fontaine : cervidé

Cette œuvre sculptée a été trouvée hors contexte archéologique à une centaine de mètres du baptistère Saint-Jean de Poitiers, près des vestiges de l'abbatiale romane de Sainte-Croix, dans des déblais contenant des fragments lapidaires antiques. Le cervidé a été découvert cassé, les oreilles et les bois de la tête manquant. L'identification de la sculpture comme élément de fontaine est évidente puisque trois trous percés au niveau de la bouche et des narines communiquent avec un conduit qui traverse tout le corps en ressortant sous le socle servant d'appui à l'animal.

Archivolte : 25 claveaux sculptés d'animaux fantastiques (griffons)

Entre la Loire et la Gironde, les portails sont dépourvus de tympan. Les voussures deviennent l'emplacement privilégié pour les sculpteurs qui créent souvent des programmes iconographiques complexes. L'adaptation du décor aux archivoltes a été l'une des grandes réussites des artistes du XII^e siècle en Poitou. Ils ont en effet très souvent repris le même motif simple en le répétant sur toute une voussure ou sur le cordon la cernant. Les contraintes du cadre architectural, formé de claveaux, obligent les sculpteurs à représenter leurs figures de deux manières différentes. Elles peuvent soit accompagner le tracé de l'archivolte avec la courbe de leurs corps, soit être réalisées de manière rayonnante. Cette dernière technique, aussi appelée « voussure-éventail », très poitevine et pour laquelle chaque claveau correspond à une unique figure, est celle qui a été utilisée ici. Les sculpteurs ont alors développé les images de chimères, d'animaux et de personnages étranges, en relation avec une symbolique chrétienne.

L'abbaye bénédictine de Nanteuil-en-Vallée

Située au nord d'Angoulême et relevant, au Moyen Âge, de l'ancien diocèse de Poitiers, l'abbaye bénédictine de Nanteuil-en-Vallée dépendait du monastère poitevin Saint-Cyprien.

À la Révolution, les bâtiments sont mis en vente puis en partie démolis au cours du XIX^e siècle. Si l'organisation générale des constructions est connue grâce à un plan-masse établi à la période révolutionnaire, seuls restent aujourd'hui en élévation une partie de l'église, une haute tour carrée de 11 mètres de côté, appelée « le Trésor », et l'hôtellerie, d'environ 60 mètres de longueur, témoignant de l'ampleur du monastère.

En 1844-1845, lors des destructions, la Société des antiquaires de l'Ouest achète un lot important de sculptures, daté de la fin du XI^e et du début du XII^e siècle, cédé ensuite aux musées de Poitiers en 1947. L'ensemble se compose de neuf chapiteaux, mêlant feuillages, animaux et masques, de onze tailloirs à motifs végétaux (dont un est exposé),

auxquels s'ajoutent quatre tympans semi-circulaires enchâssés sous la voussure d'un arc également orné. Les deux premiers fonctionnent ensemble et présentent un centaure en course tirant à l'arc vers un animal (cerf ?) recevant la flèche, lui-même accompagné d'un oiseau posé sur sa croupe et d'un quadrupède (chien ?) placé à ses pieds.

Le tympan suivant montre un lion se retournant et, au revers, ce même motif dessiné et gravé lors d'une première ébauche. Enfin, sur le quatrième tympan est figuré un dragon bicéphale ailé à queue de serpent.

L'emplacement exact de ces sculptures reste encore à définir.

L'inventaire, en cours, du lapidaire sculpté de Nanteuil ainsi que les fouilles archéologiques entreprises sur le site depuis juillet 2011 permettront de réactualiser un plan au sol réactualisé de tous les bâtiments. Ces recherches inaugurent également de futures découvertes qui compléteront et renouvelleront nos connaissances sur ce site majeur.

Les cloîtres

Le cloître est toujours associé à une église et construit sur son flanc nord ou sud. Il dessert les bâtiments conventuels (réfectoire, dortoir des moines, salle du chapitre, etc.) qui s'articulent autour des trois autres côtés. Il a une destination liturgique, comme lieu de prière et de méditation, d'espace de déambulation rituelle très codifiée selon les heures et les célébrations de l'année. D'un point de vue symbolique, le cloître est une évocation du jardin paradisiaque de par sa structure formée de galeries couvertes sur arcades entourant un préau. C'est par ailleurs en son centre, ou dans un angle, que se trouve le lavabo des moines et que se pratique une série d'ablutions en entrant et en sortant du réfectoire.

Les sculptures de cette architecture monastique, conservées dans la région, présentent un décor à caractère végétal (feuille plate, naturaliste et grasse), ce qui n'exclut pas pour autant la présence d'une iconographie figurative. Même si les colonnettes de cloître sont par définition sveltes et courtes, les chapiteaux sont assez massifs pour recevoir le sommier des arcs. Les chapiteaux géminés (réunis sous un tailloir commun) provenant des collégiales Sainte-Radegonde et Notre-Dame-la-Grande, témoignent de cette thématique décorative et des techniques de mise en œuvre développées à la fin du XII^e siècle.

Céline Peris, assistante de conservation, Musées de Poitiers

Thèmes iconographiques dans les églises de Poitiers

Le décor végétal et animalier dans la sculpture

Au Moyen Âge, les animaux et la nature sont très représentés dans la sculpture, que ce soit comme ornementation (encadrement et délimitation, ou remplissage de l'espace à orner) ou comme scène à part entière, à des fins décoratives, narratives, symboliques ou de catéchèse.

Le décor végétal

Dès les années 1060-1090, un goût particulier pour la métamorphose du végétal se manifeste dans la sculpture romane de la France. Par exemple, on voit le motif de la palmette se modifier par assimilation avec les entrelacs.

Ces jeux fréquents, parfois complexes, se répartissent sur plusieurs niveaux. Les palmettes prennent alors deux formes : la première s'ouvrant en éventail, et la seconde s'enroulant en spirale ou se creusant pour former l'image d'une coque. Apparaissent aussi de nouveaux types d'entrelacs. Les proliférations du végétal dans la sculpture trouvent peut-être leur inspiration dans la mosaïque et le lapidaire romains, les œuvres sculptées plus anciennes, les manuscrits carolingiens.

On cite parfois aussi les arts celtiques. Quoi qu'il en soit, le feuillage prend un sens nouveau : il est toujours sujet d'admiration, en se chargeant de l'idée de la vie et en exprimant la notion d'éternité.

Le décor animalier

Ses déclinaisons sont multiples, et on en retrouve de très beaux exemples dans la sculpture romane en Poitou. L'animal peut être représenté dans une scène en tant qu'élément secondaire ou marginal (comme décor ou comme attribut), mais aussi, surtout à partir du XII^e siècle, comme sujet principal (souvent dans un souci théologique, pédagogique, moralisateur, ou prophylactique).

Les oiseaux buvant

Le thème des oiseaux buvant dans une coupe constitue une représentation pleine de sens. Il s'agirait de colombes ou de paons buvant au calice sacré. Cette iconographie évoquait très clairement l'Eucharistie pour les hommes du Moyen Âge. Ce symbole était connu dans l'art oriental qui l'a transmis à l'Occident par l'intermédiaire de tissus et d'ivoires dès l'Antiquité tardive ; il est devenu dominant à l'époque paléochrétienne.

Le sculpteur ou les commanditaires en connaissaient certainement des représentations plus anciennes sur divers supports. On retrouve cette thématique en Poitou, à Notre-Dame-la-Grande, dès le milieu du XI^e siècle : un chapiteau de la travée sous clocher présente la version symétrique et classique du motif, à proximité de l'autel, tandis que sur les deux chapiteaux centraux du rond-point de chœur une frise d'oiseaux remplace la première couronne de feuillages normalement sculptée sur une corbeille corinthienne. La sculpture poitevine du début du XII^e siècle a pérennisé le thème tout comme à Jazeneuil, Charroux, Civaux, Secondigny, Villesalem...

Les dragons

Longtemps considéré comme provenant de Saint-Hilaire le-Grand, ce chapiteau sculpté de deux dragons ailés se mordant la queue pourrait plus probablement provenir de Saint-Jean-de-Montierneuf.

La facture et l'iconographie d'une sculpture, encore en place dans le déambulatoire de cette abbatale, sont étonnamment proches de l'œuvre exposée au musée Sainte-Croix.

L'éléphant

Le chapiteau aux éléphants de Montierneuf est difficilement localisable dans l'abbatale. Par ses dimensions, on peut imaginer qu'il était placé sur une colonne engagée du déambulatoire ou de la nef. La corbeille montre deux éléphants pauvrement équipés aux pattes courtes, minces et griffues. Il s'agit peut-être d'une des plus anciennes représentations de cet animal dans la sculpture de l'Ouest. Les sculpteurs reprendront au XII^e siècle ce motif dans plusieurs églises de la région (Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, Lusignan, Aulnay, etc.).

La figure humaine

La représentation de la figure humaine a été développée avec une très grande inventivité, diversité et originalité dans la sculpture romane, sur des supports architecturaux très variés : on conserve par exemple de nombreuses images de jongleurs sur des chapiteaux, comme à l'église Saint-Hilaire ou à l'église de La Résurrection (aujourd'hui disparue) de Poitiers.

Jongleurs, acrobates, danseurs et musiciens offraient aux hommes et aux femmes de l'époque médiévale leurs principales distractions. C'est sans doute la raison de leur fréquente représentation dans les arts. Cette image d'amuseurs est très utilisée dans les églises et couvre de nombreux chapiteaux, claveaux d'archivoltes et modillons de corniches. Les sculpteurs trouvent ici l'occasion d'inventer des lignes et des formes traduisant diverses contorsions du corps humain.

L'église romane de Genouillé

La découverte et la restauration d'un décor sculpté roman

L'église romane de Genouillé a fait l'objet d'une restauration intérieure entre 2007 et 2009. Au cours de ce chantier, des éléments de sculpture romane ont été découverts dans la maçonnerie sud de la nef. Au total, ce n'est pas moins de trente-huit pièces de sculpture qui ont été mises au jour : claveaux, chapiteaux, éléments de piédroit, bases de colonnes ; tous de très belle facture et datant du second tiers du XII^e siècle.

Ces éléments ont été dégagés du mur, inventoriés, nettoyés et, pour la première fois depuis plusieurs dizaines, voire plusieurs centaines d'années, ils sont présentés au public.

L'église a été remaniée à plusieurs reprises depuis sa construction : au XVII^e puis à la toute fin du XVIII^e siècle. Au cours du XIX^e siècle, au moins trois campagnes de restauration sont identifiées. Ces différents travaux ont modifié sensiblement l'allure de l'église et en particulier sa façade occidentale. C'est sans doute à l'occasion de ces remaniements que les claveaux de l'église ont été réemployés en blocage dans les murs de la nef.

L'actuelle façade occidentale de l'église concentre la plus grande partie du décor sculpté roman. Elle a elle-même subi un certain nombre de modifications, notamment dans ses parties hautes.

Les trois baies au-dessus de la corniche sont issues de percements modernes. En revanche, dans la partie inférieure, le portail et ses trois cordons de voussures retombant sur des colonnes à chapiteaux peuvent être datés du XII^e siècle. La voussure extérieure présente un décor végétal d'entrelacs et de rinceaux. Sur les deux autres cordons se développe un décor figuré où l'on peut reconnaître le Christ, les prophètes Moïse, Élie, des figures d'anges et le roi David.

Accompagnant ces représentations humaines, de nombreux animaux du bestiaire fantastique sont sculptés. Sur un des chapiteaux du portail se trouve aussi une étrange figure masculine dont la tête coiffe deux corps, l'un nu, l'autre vêtu.

Les trente-huit pièces qui ont dernièrement été mises au jour présentent indéniablement une parenté avec celles encore en place sur le portail. Il s'agit de toute évidence du travail de mêmes ateliers. Ces claveaux devaient former à l'origine un arc surmontant soit un autre portail soit des baies latérales ou supérieures. La façade occidentale ayant été très modifiée, on ne peut pas exclure que l'arc disparu se développait au-dessus du portail principal, en lieu et place des trois baies actuellement visibles.

Les trente-huit claveaux sont en majorité sculptés de motifs végétaux d'entrelacs. Ces motifs, présentant de larges et grasses feuilles d'acanthe, sont en tous points similaires à ceux encore en place. Sur le portail, on observe que le dernier cordon de voussure a été modifié : les motifs des claveaux ne coïncident pas toujours les uns avec les autres.

Ainsi, certains des claveaux découverts proviennent peut-être du portail principal de l'église. Stylistiquement, ces motifs végétaux peuvent être rapprochés de ceux de la cathédrale d'Angoulême : on y retrouve la même taille aux modelés arrondis, les mêmes larges motifs très stylisés des feuilles, les mêmes compositions harmonieuses.

Un seul chapiteau figuré a été retrouvé. Il s'agit de la représentation d'un animal fantastique, alliant une tête humaine unique et deux corps de lion. Ce type de créature hybride est assez fréquent dans l'iconographie romane poitevine.

On en croise à Notre-Dame-la-Grande à Poitiers, à Saint-Pierre de Chauvigny ou encore à Genouillé. La particularité des deux chapiteaux de Genouillé, celui en place sur le portail et celui trouvé pendant les travaux, tient en la

présence de la tête humaine, et non animale, comme c'est le cas ailleurs. Le personnage masculin porte une moustache très décorative.

On trouve également deux claveaux montrant un personnage masculin nu, dont l'anatomie est sculptée avec un naturalisme rare à l'époque romane. D'autres claveaux arborent des fragments de corps humains prouvant que la figuration était très présente sur ce portail.

Trois têtes se distinguent parmi les œuvres découvertes. Un personnage masculin tient un petit vase. S'agit-il d'un Vieillard de l'Apocalypse ? Deux autres pièces semblent former un groupe : on y voit deux personnages se faisant face. L'un a les jambes repliées sous son buste, dans une pose improbable, et l'autre lui tient les pieds. Il pourrait s'agir d'une représentation du lavement des pieds, épisode cité dans les évangiles (Jean 13, 1-17). La qualité stylistique de ces œuvres est remarquable. Les visages, de profil, se découpent avec précision sur le fond. Les yeux ont une forme bien particulière en goutte d'eau allongée. Les cheveux sont suggérés par des stries parallèles, de façon très graphique. Les corps des personnages paraissent totalement désarticulés. Ces visages sont assez similaires à ceux que l'on peut observer sur les figures du portail : les analogies sont particulièrement frappantes avec le visage du roi David. Ces trois têtes sont incontestablement les joyaux de cette découverte.

Malheureusement, parmi les trente-huit pièces retrouvées, peu coïncident les unes avec les autres. Il y a donc fort à parier que d'autres éléments sont encore dans la maçonnerie des murs de l'église, recouverts par des enduits. La reconstitution du puzzle de Genouillé est loin d'être terminée.

Anne Embs

Conservateur des Monuments historiques, CRMH, Poitou-Charentes

Notre-Dame de la Couldre à Parthenay

Introduction

La seigneurie de Parthenay est à l'origine, autour de l'an mil, de l'aménagement du territoire de la Gâtine par la création de bourgs, prieurés et abbayes sur ces terres granitiques relativement vierges relevant du comte de Poitou. Tout en ignorant le rôle joué par les institutions religieuses dans la naissance de Parthenay, il n'est pas possible de nier le poids qu'elles ont eu sur le développement de la ville en relation avec son intégration comme ville-étape sur les chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle.

Le nombre élevé d'édifices romans marque le dynamisme de l'agglomération des XI^e-XIII^e siècles. Les Parthenay-Larchevêque, seigneurs éponymes, semblent privilégier des monastères établis hors du contrôle des ducs d'Aquitaine : Saint-Pierre entre ainsi dans le patrimoine de l'abbaye auvergnate de la Chaise-Dieu et Saint-Paul dans celui de l'abbaye tourangelle de Cormery. Quant aux paroisses de Saint-Laurent et Saint-Jean, elles relèvent de l'abbaye de Luçon depuis une date inconnue.

La fondation du chapitre de Sainte-Croix correspond certainement au souhait très répandu à l'époque d'associer les religieux « à la protection du castrum et au salut du lignage ». Deux édifices, Saint-Jacques et le Sépulcre, semblent être le fruit d'une volonté seigneuriale au retour d'un pèlerinage. Cependant, aucun document ne donne la date de fondation de Notre-Dame de la Couldre. La première mention de l'église *Sancte Marie* date du milieu du XI^e siècle.

Elle est rattachée à cette occasion au chapitre de Sainte-Croix. Au début du XIV^e siècle, la charge d'archiprêtre est annexée à la cure de Notre-Dame, dont l'évêque de Poitiers nomme le desservant. L'archiprêtré comprend cinquante-cinq paroisses dont huit pour la ville de Parthenay et ses faubourgs. En 1623, il est réuni à la cure de la Chapelle-Saint-Laurent, village situé à une vingtaine de kilomètres de Parthenay.

L'église Notre-Dame

L'église est située dans la rue de la citadelle, à l'intérieur de la deuxième enceinte urbaine, près des vestiges de l'ancien château. La tradition veut que ce soit dans cette église *Beata Maria de Partiniaco*, située dans l'enceinte de la citadelle, que se produisit la conversion de Guillaume X d'Aquitaine par saint Bernard. En 1135, les seigneurs de la ville jouent un rôle actif dans la conversion du duc d'Aquitaine après le schisme d'Anaclet, et le poussent à rencontrer le saint homme à Parthenay. Certains auteurs tels que Bélisaire Ledain, l'abbé Jarlit, Alexandre Briquet et Elphège Vacandard, situent cet événement dans l'église Notre-Dame de la Couldre. Mais les chroniqueurs contemporains de ce fait, Arnaud de Bonneval, Geoffroy et Alain d'Auxerre, ne précisent pas le nom de l'édifice. Un vitrail installé dans la baie axiale du chœur de la chapelle du XIX^e siècle représente cet épisode.

Sans source historique comme point de départ, seule l'analyse architecturale permet de dater les vestiges du XII^e siècle. Il s'agit d'une église à plan en croix latine, avec quatre travées, un chevet à abside centrale et deux absidioles, et possédant un clocher placé à la croisée du transept. Seul est conservé le niveau inférieur de la façade qui, richement sculptée, est tripartite. Les arcades latérales sont aveugles.

Maria Cavaillès

Le couvent des ursulines et l'établissement scolaire

En 1623 l'évêque de Poitiers, Henri-Louis Chasteignier de la Roche-Posay, et le seigneur de Parthenay, Henri II, duc de Longueville, donnent l'église Notre-Dame de la Couldre à une communauté d'ursulines. Elle s'y installe en 1624, ce qui occasionne le transfert de l'archiprêtre à la cure de La Chapelle-Saint-Laurent jusqu'à la Révolution. On sait qu'en 1667, pendant les quelques mois que durent les travaux de l'église paroissiale Sainte-Croix, les chanoines de celle-ci transfèrent le Saint-Sacrement et célèbrent l'office canonial dans l'église Notre-Dame de la Couldre.

En 1686, une visite décrit l'édifice dans un état de propreté et de décence digne des religieuses ursulines qui s'en servent de chapelle. Un cloître est construit, au sud de l'église, dans le courant du XVII^e siècle. Enfin, une visite de 1731 décrit le bâtiment en très bon état. Le 28 frimaire an V (18 décembre 1796), l'administration municipale autorise l'aliénation du couvent des ursulines à Pierre-Jean Andrieux, ancien curé de La Madeleine de Clisson et ancien vicaire de l'évêque constitutionnel de Nantes.

L'année suivante, le 16 germinal an V (5 avril 1797), il s'en rend adjudicataire, et le 4 floréal an V (23 avril 1797), il est autorisé à la démolir afin d'y installer une filature de coton. Il ne semble pas avoir mis ses projets à exécution avant 1834. En effet, sur le cadastre napoléonien l'abside d'axe et deux absidioles, les murs de la nef avec des contreforts, l'emplacement du portail sud et l'amorce du transept sont visibles. Autour de 1840, la façade est réduite à son premier niveau et Alexandre Briquet, inspecteur des Monuments historiques à Niort, entame des démarches de protection de ce qui subsiste. En 1845, l'évêque de Poitiers tente d'acquérir ces restes avec ses fonds personnels, « au nom de l'évêché », mais cela n'aboutit pas. Le 26 janvier 1847, les ursulines de Chavagnes rachètent aux héritiers d'Andrieux les ruines de Notre-Dame de la Couldre. L'actuelle chapelle est construite dans la seconde moitié du XIX^e siècle, en réutilisant une partie des murs du chevet de l'église qui figure, en 1856, dans une liste des monuments du Poitou, classés comme Monuments historiques par le ministère d'État de l'empereur. Fortement détruite, il n'en subsiste que le portail de la façade, l'abside centrale et l'absidiole sud repris dans la construction de la chapelle récente. On ne connaît pas de représentation du monument avant son démantèlement.

La plus ancienne représentation est un dessin du portail réalisé par Antoine Baugier avant 1846, puis des gravures des vestiges et des éléments sculptés par Eugène Sadoux. Depuis, de nombreuses photographies de Jules Robuchon et d'Eugène Cordier, entre autres, montrent toutes la même vue de la façade amputée. L'école libre de filles de la

Couldre est ouverte en 1820 après la réinstallation des ursulines de Jésus, de la congrégation de Chavagnes-en-Paillers (Vendée). Elles occupent les lieux jusqu'au 1^{er} août 1903 en vertu des Décrets. Deux sœurs restent propriétaires des lieux alors que l'école et le pensionnat sont dirigés par des laïques, la directrice étant Léontine Le Manner. L'une des institutrices, mademoiselle Jacqueline Guilhaud, deviendra propriétaire en 1914 alors que la municipalité fait l'acquisition de certaines parcelles pour son projet d'agrandissement de l'hôpital.

Les restes de l'église sont classés Monuments historiques sur la liste de 1862, pourtant, en 1969, Jean Doray, architecte des Bâtiments de France, autorise la construction d'un bâtiment à usage scolaire, détruisant une partie du mur gouttereau sud de l'église (théoriquement classé) avec le cloître à colonnes du XVII^e siècle. Le seul plan de l'édifice a été dressé par Julien Burcier, architecte à Niort en 1946, sur papier calque colorié. Le tracé complet de l'église a pu être complété à l'occasion de la fouille archéologique réalisée en 1989. Celle-ci a permis de mettre au jour les fondations de l'absidiole nord et du transept. Les bâtiments actuels sont occupés par une école primaire et un collège privés.

Maria Cavallès

Les œuvres sculptées déposées

Une des conséquences de la destruction partielle de l'église est que de nombreux fragments sculptés ont été déposés. Certaines de ces œuvres sont conservées dans des musées depuis le début du XX^e siècle, d'autres appartiennent à des collectionneurs privés, et leur étude a été récemment publiée. Cependant, de nouvelles pièces viennent encore d'être découvertes.

Faire le tri entre toutes les œuvres dispersées n'est pas aisé. En effet, il n'existe aucune représentation ou description de l'édifice avant sa démolition qui permettrait de savoir où se trouvaient ces différentes pierres sculptées qui furent, après la Révolution, entreposées dans les jardins du site. Toutefois, quelques éléments d'iconographie ancienne conservés permettent d'identifier certaines de ces pièces comme étant vraiment originaires de cette ville. C'est le cas des plaques de verre photographiques réalisées par Lucien Bégule et Philippe Des Forts, photographes des Monuments historiques au début du XX^e siècle. De nombreux ouvrages, datant de la deuxième moitié du XIX^e siècle et du début du XX^e, ont publié plusieurs fragments facilement identifiables. Le musée municipal de Parthenay possède plusieurs dessins originaux et des plaques de verre inédites. Ces plaques photographiques permettent de constater les restaurations portées sur les nez des têtes couronnées conservées dans deux musées aux États-Unis ou l'ajout des têtes sur la plaque de l'Annonciation.

Une tête sculptée couronnée, inédite jusqu'à aujourd'hui, était pourtant connue des services grâce à une ancienne plaque photographique. De plus, d'après Georges Turpin, historien de Parthenay, se trouvait « *...dans le jardin un ensemble de pierres sculptées* » avant son acquisition par des antiquaires. Il décrit, dans un article, ces œuvres vues pour la première fois en 1888 sur un tas de gravats, au chevet de l'église. D'après lui, elles furent replacées sur ses conseils dans la cour devant l'école.

Sur le dessin de l'en-tête de cet établissement de jeunes filles, on remarque, placés le long de la façade de l'école, les panneaux de l'Annonce aux bergers et de l'Entrée à Jérusalem. Plusieurs œuvres sont acquises en 1910 et entrent dans les collections du Louvre en juillet 1914. Il s'agit du panneau de l'Annonce aux bergers et des deux bustes de rois auxquels ont été ajoutées des jambes. Ces dernières ont été enlevées de la vue du public en 1947 lorsque les analyses ont confirmé la tromperie de l'antiquaire. D'autres œuvres partent pour des musées aux États-Unis, ce qui aggrave leur dispersion mais accroît en même temps la renommée du monument.

Deux importants chapiteaux sculptés ont été réutilisés et installés dans les jambages du portail d'entrée de l'établissement scolaire, sur deux pilastres de 4 mètres de hauteur, placés au sud de l'église.

Des croquis conservés au musée municipal, ainsi qu'un dessin général réalisé par l'architecte Henri Déverin en 1913, permettent de connaître leur localisation jusqu'à leur vente en 1922 à des marchands parisiens. À cette occasion,

Turpin fait également référence à une « tête grimaçante qui faisait clé de voûte au portail, plusieurs modillons sculptés provenant de la chapelle, les têtes sculptées et encastrées dans la maison d'en face et quelques pierres acquises en ville ».

Parmi ces œuvres, ce sont les bustes des personnages couronnés qui sont certainement les éléments les plus emblématiques de l'ensemble. Ils sont nombreux, de tailles et de formes différentes. Depuis moins de dix ans, trois autres têtes travaillées en ronde-bosse ont été identifiées comme « appartenant » à Notre-Dame. Une première, marquée par l'usure du temps, a été acquise par le musée municipal en 2005. La ressemblance avec un modillon conservé sur la façade est remarquable. L'ancien propriétaire affirmait qu'elle avait été retrouvée dans la citadelle, peut-être s'agit-il d'une de celles auxquelles Turpin fait référence dans son article.

Elle est plus petite que les pièces précédentes et contrairement aux autres, le personnage n'est pas couronné. Cependant, la barbe et les cheveux longs laissent apparaître un travail minutieux. Le style de la sculpture est aussi différent, ce qui permet de supposer que le sculpteur n'est pas le même que pour les autres œuvres. L'identification de ce personnage, biblique ou non, est donc difficile.

Une deuxième tête, découverte à Parthenay en 1936, n'était connue, jusqu'à aujourd'hui, que par quelques personnes. Trouvée à l'occasion de la démolition d'un bâtiment chez un particulier de Parthenay, elle est, pour la première fois, présentée au public. Elle possède une barbe, les cheveux longs et une couronne décorée. Le côté gauche de la tête, surtout l'oreille, semble mieux conservé que le côté droit. L'hypothèse est donc que si cette tête était à l'extérieur et soumise aux intempéries, le côté gauche devait être protégé.

La troisième tête est apparue sur le marché de l'art en 1965 et 1989 à Londres. À l'époque, elle était présentée comme un faux, en pierre reconstituée. Ce qui aujourd'hui est démenti grâce aux analyses réalisées par Annie Blanc. Elle est réapparue sur le marché en 2010 et revient pour la première fois à Parthenay. Les détails du visage sont bien visibles. Le personnage couronné est barbu avec des cheveux longs. De plus, le début des épaules est visible. La ressemblance avec le buste du Louvre et celui conservé au musée de Boston est saisissante.

En sus des œuvres déposées, il existe des reproductions en plâtre de certaines sculptures. Une campagne de moulages avait permis de faire des copies à la fin du XIX^e ou au début du XX^e siècle. Elles avaient été placées aux musées de Niort, de Poitiers et dans l'ancien musée du Trocadéro, mais seules les pièces de Niort sont conservées. Il s'agit de neuf plâtres, huit concernent des éléments sculptés des voussures du portail central encore en place (deux chapiteaux, deux anges portant le médaillon central représentant le Christ bénissant avec le livre, un prophète, une Vertu transperçant un Vice et deux Vieillards portant cithare et vase à parfum). Le neuvième plâtre est la copie du chapiteau représentant le Sacrifice d'Abraham conservé au Louvre. Il présente une texture de plâtre différente, preuve peut-être qu'il est plus récent que les précédents.

Maria Cavallès

En conclusion

Les nombreuses attributions d'œuvres à cette église mettent en exergue la qualité de celles-ci mais aussi la place importante de l'édifice et l'engouement pour ces œuvres. Toutefois, il est aisé de constater qu'il y a beaucoup trop d'œuvres attribuées pour un seul édifice. Plusieurs chercheurs ont émis des hypothèses quant à l'aménagement de la façade disparue. Ainsi, Thierry Crépin-Leblond propose l'existence d'un portail latéral qui permettrait l'installation des panneaux « L'Annonce aux bergers » et « L'entrée à Jérusalem », comme sur l'église Saint-Hilaire de Melle. Un autre postulat a été fourni par Robert Maxwell. Il propose un niveau supérieur avec les sculptures des rois ou vieillards de l'Apocalypse et les plaques sculptées. Il reste aussi la possibilité d'un aménagement d'une suite de personnages couronnés, à la manière de la disposition de la frise des personnages de Notre-Dame-la-Grande à

Poitiers. Des études à partir de comparaisons stylistiques ont déjà été avancées ; de nouvelles approches à partir des analyses des pierres aussi, malheureusement difficilement exploitables aujourd'hui. Des recherches récentes sur des pierres calcaires sculptées des églises de Notre-Dame de la Couldre, Sainte-Croix et de Saint-Pierre de Parthenay-le-Vieux, réalisées par le Brookhaven National Laboratory de New-York, sont actuellement en cours. Elles devraient permettre de connaître la provenance des matériaux de construction.

En effet, il y a tellement de pierres qu'elles pourraient former une cathédrale, ou deux façades de deux édifices différents... En attendant les résultats des analyses des pierres, une hypothèse peut être avancée. Et si ces pierres ne provenaient pas uniquement de cette église partiellement démolie ? Les jardins des ursulines auraient-ils pu servir de dépôt lapidaire ?

C'est un fait, de nombreuses constructions romanes de Parthenay ont été modifiées à travers les siècles. D'autres ont disparu, démantelées depuis la Révolution. C'est le cas de plusieurs églises, comme le Sépulcre et Saint-Jean, ainsi que les façades de l'église Saint-Jacques et de la collégiale de Sainte-Croix, située à proximité. La façade et la voûte de la porte principale de Sainte-Croix ont été transformées entre 1780-1783 et refaites avec des pierres provenant de la démolition de la voûte de la porte d'entrée du château.

De nombreux documents font référence à ces travaux mais sans dire un mot sur le décor roman. Il est clairement indiqué que l'ancienne façade comprenait quatre verrières. D'ailleurs, la comparaison avec la façade de Saint-Pierre de Parthenay-le-Vieux, qui présente la même organisation que celle de Notre-Dame mais en plus petit, laisse à penser que la partie supérieure n'était pourvue que de baies. Pourtant, les hommes qui ont réalisé ces travaux avant la Révolution avaient un certain « respect » des personnages sculptés : ces rois et représentations bibliques n'ont pas disparu. Ils ont pu déposer dans les jardins de l'ancien archiprêtre ces pierres sacrées, comme ils avaient déjà transféré le Saint-Sacrement un siècle auparavant lors des travaux dans la même collégiale... La volonté de mettre « de côté » des œuvres sculptées anciennes est loin d'être isolée : à Saint-Savin, à l'occasion des fouilles menées dans les années 1970 sous la salle capitulaire, on a retrouvé un dépôt de pièces sculptées, certainement placées là, à l'abri, par la décision des moines. On peut conclure que ces œuvres peuvent appartenir à l'ensemble des églises romanes disparues de Parthenay. Sans rien enlever à la qualité et à la beauté de ces pièces, cette interprétation justifierait à la fois leur nombre, leur diversité de matériaux ainsi que leurs styles.

Maria Cavaillès

Architecture civile et vie quotidienne

Vie quotidienne

Après l'an mil, les grandes familles aristocratiques de l'époque carolingienne se maintiennent au sommet de la hiérarchie sociale. Elles occupent désormais de manière héréditaire les anciennes charges administratives de comtes et de vicomtes et placent leurs cadets à la tête des évêchés et des grands monastères.

L'aristocratie de rang inférieur manifeste des origines plus diverses. Elle comprend des cadets de grandes familles, d'importants propriétaires fonciers, des cavaliers constituant la milice armée des grands ou des gestionnaires de leurs domaines.

Les X^e - XII^e siècles ne constituent pas la période « d'anarchie féodale » longtemps décrite par les historiens. Les relations avec l'Église comme le recours à la violence sont étroitement codifiés et c'est surtout la négociation qui permet de maintenir les équilibres sociaux.

Quelle que soit sa diversité, ce groupe dominant se distingue des autres par son mode de vie et ses représentations. Comme toutes les élites guerrières, il exalte la bravoure à travers le combat et la chasse. Il entretient un large et complexe réseau d'alliances qui favorise à la fois son prestige et ses ambitions. Le parrainage des jeunes, des mariages très calculés et la commémoration des ancêtres communs viennent encore renforcer ces liens.

Luc Bourgeois

Maître de conférences d'archéologie médiévale

Centre d'études supérieures de civilisation médiévale

Université de Poitiers

La diversité des résidences aristocratiques

Entre le X^e et le XII^e siècle, les châteaux se multiplient mais changent de nature. Les anciennes forteresses publiques, créées par l'État carolingien et confiées à des officiers, restent rares et leur organisation est d'ailleurs mal connue (Marcillac, Thouars). Les représentants du pouvoir public (comtes, vicomtes, évêques) en construisent de nouvelles mais d'autres personnages (notamment de grands propriétaires fonciers) les imitent progressivement.

En réalité, il existe toute une hiérarchie dans ces résidences de l'aristocratie. Les châteaux majeurs (Chauvigny, Loudun, Melle), combinant plusieurs enceintes, sont de très vastes sites dans lesquels le seigneur vit avec certains de ses chevaliers, leurs familles et leur domesticité ; ce sont donc des ensembles très composites d'un point de vue social, qui associent des habitats d'envergure et de qualité variables (palais, tours, maisons avec ou sans étage). D'autres sites fortifiés sont plus modestes, organisés autour de la seule résidence du seigneur et des siens, sur une motte, un rebord de falaise ou une extrémité d'éperon. Certaines résidences aristocratiques, enfin, n'étaient pas fortifiées : c'est le cas d'un palais comme celui des Taillefer à Angoulême ou des nombreuses « maisons nobles » rurales que l'archéologie met au jour depuis quelques années ; ces demeures aux champs, associant un habitat somme toute modeste (une bâtisse en bois ou en pierre), un espace souterrain, de nombreux silos et un embryon de fossé périphérique, étaient occupées par des résidents d'une certaine aisance, à en juger par le mobilier retrouvé en fouille (Villiers-en-Plaine).

Les plus dynamiques de ces sites, souvent tenus par de puissants seigneurs et bien placés sur les axes commerciaux, évoluent rapidement en petites villes (Loudun, Cognac, Barbezieux, Pons).

Luc Bourgeois

Andone : l'organisation d'une résidence des comtes d'Angoulême autour de l'an mil

Andone est la seule résidence princière des environs de l'an mil intégralement fouillée en France. Elle représente à la fois l'un des lieux de séjour d'un groupe aristocratique, une place forte et le centre d'un domaine rural. Dominant à distance la vallée de la Charente et la forêt comtale de la Boixe, le château a probablement été construit par Arnaud Manzer, fils illégitime du comte d'Angoulême Guillaume II Taillefer. Après la mort de son père, Arnaud élimine ses cousins du Périgord et prend le contrôle de l'Angoumois entre 975 et 988. L'établissement de la résidence fortifiée d'Andone s'explique par le long conflit qui l'oppose à l'évêque Hugues de Jarnac, installé à Montignac et à Vars, par la proximité de la forêt et par la surveillance du petit monastère de Saint-Amant de Boixe. Entre 1020 et 1028, le fils d'Arnaud, Guillaume IV, abandonne la forteresse d'Andone, désormais dépourvue d'intérêt stratégique, et s'accorde avec l'évêque Rohon de Montaigu pour s'implanter à Montignac et reconstruire l'abbaye Saint-Amant à proximité du nouveau château. L'épaisse enceinte en maçonnerie, haute de 9 à 10 m, défend un espace de 2 000 m². Elle est précédée d'un talus en argile et d'un profond fossé. Les bâtiments principaux, construits en pierre, sont adossés à la courtine. La porte orientale s'ouvre sur une petite cour qui donne accès à une grande salle de réception surmontant un cellier presque aveugle. Cet espace de prestige est accolé à un bâtiment d'habitation à deux niveaux constitué de quatre pièces munies de latrines. Au-delà d'un second portail, la grande cour permettait d'accéder à la porte occidentale, derrière laquelle se trouvait le puits à eau. Ce vaste espace est bordé d'un grand bâtiment de plain-pied comportant quatre pièces (probable écurie, forge puis espace de réserve, etc.). De nombreux bâtiments en bois, parmi lesquels des espaces de cuisine, encombraient également la cour.

Luc Bourgeois

À cheval !

« Pour ma selle, j'ai deux chevaux convenables et gracieux, ils sont excellents, adroits au combat et vaillants (...). L'un fut des chevaux de montagne le plus rapide (...). L'autre fut élevé là-bas, au-delà de Confolens. »

Guillaume IX, duc d'Aquitaine (1071-1127)

À partir du VIII^e siècle, la cavalerie lourde devient la composante essentielle des expéditions guerrières et la charge à la lance le mode de combat privilégié. L'aristocratie est désormais étroitement liée à la pratique de l'équitation, acquise dès l'enfance. Certains de ses membres portent le nom de cavaliers dès la fin du X^e siècle, et plus tard de chevaliers.

Les chevaux font l'objet d'un commerce à longue distance, de cadeaux diplomatiques et d'expéditions de razzia. On distingue le cheval de guerre (destrier) du palefroi, destiné au voyage et à la chasse, et du roncin, cheval à tout faire de moindre valeur. Les meilleurs destriers peuvent coûter le prix d'une exploitation agricole. Le guerrier n'utilise que des étalons, plus trapus et plus petits que les races actuelles. Les femmes montent en général des juments au caractère plus doux, les haquenées. La mule constitue aussi une monture de prix, fréquemment utilisée pour les déplacements et qui n'est pas réservée aux ecclésiastiques et aux femmes.

L'équipement équestre connaît un certain nombre d'évolutions à cette époque. La principale est l'apparition du fer à cheval. L'usage du cheval de guerre implique aussi un certain nombre d'aménagements permettant au cavalier de résister au corps-à-corps : étriers et étrivières placés très en avant de la selle, allongement de la pointe des éperons, selles aux extrémités (arçons) plus hautes. L'art du maréchal-ferrant et la médecine des chevaux (hippiatrie) sont très bien maîtrisés dès l'an mil, même si les premiers traités occidentaux concernant ces domaines ne sont pas antérieurs au XIII^e siècle.

Luc Bourgeois

Des armes pour la guerre

L'arme la plus personnelle du combattant est l'épée. Son fourreau est attaché au côté, sur un baudrier en cuir. Parfois pourvus d'une origine légendaire, l'épée et son baudrier constituent des objets très symboliques, en particulier lors de la remise des armes à l'âge adulte, lors de l'adoubement du chevalier ou lorsqu'un combattant âgé dépose son baudrier sur l'autel de l'église où il se fait moine.

La lance, munie ou non d'ailerons est l'instrument privilégié des charges de cavalerie. Une bannière décorée est parfois accrochée à sa hampe. La hache d'armes est plus exceptionnelle dans nos régions. Les armes moins nobles (en particulier celles qui permettent le combat à distance) sont méprisées par l'aristocratie guerrière.

Le corps du cavalier est protégé par un haubert métallique. Il s'agit longtemps de la broigne, un vêtement de tissu ou de cuir sur lequel sont fixées des écailles de fer. Le haubert de mailles constitué d'anneaux de fer se diffuse progressivement. Il protège la tête par un capuchon, sur lequel prend place un casque conique muni d'une plaque protégeant le nez, le nasal.

Les boucliers représentés dans l'art roman régional sont en général de larges écus. Les boucliers circulaires ou targes semblent généralement portés par des fantassins. Il faut attendre la seconde moitié du XII^e siècle pour que les emblèmes décorant ces boucliers deviennent de véritables motifs héraldiques, qui se transmettent dans chaque famille aristocratique. Le seul élément parvenu jusqu'à nous est l'umbo, pointe circulaire en métal marquant le centre du bouclier. Plusieurs textes des XII^e et XIII^e siècles nous apprennent que Poitiers et Niort sont des villes renommées pour leur production d'armes.

L'épée légendaire et le surnom du comte d'Angoulême Guillaume II Taillefer (mort en 962)

« Guillaume Taillefer, qui avait reçu ce surnom dans un combat contre les Normands, où ni les uns ni les autres ne l'avaient emporté, lutta le lendemain en combat singulier contre leur roi Sturin : avec Cortain, son épée très résistante, que le forgeron Wieland avait forgée, il le pourfendit, lui et sa cuirasse, d'un seul coup en pleine poitrine. »
Adémar de Chabannes, moine de Saint-Cybard d'Angoulême, Chronique (1026-1029).

Luc Bourgeois

L'art de la chasse

La chasse constitue un véritable loisir de plein air pour des chevaliers souvent confinés dans les châteaux. Elle représente aussi un substitut de la guerre, permettant aux hommes de prouver leur vaillance. La dangereuse chasse au sanglier au corps-à-corps jouit donc d'un prestige particulier. La chasse au cerf à courre est également très prisée. Puis viennent les chasses moins glorieuses des lièvres et des oiseaux. Cette dernière est également pratiquée par des femmes.

Au fil des temps, la chasse aux gibiers nobles devient de plus en plus une prérogative réservée à la seule aristocratie. Elle amène la multiplication des espaces réservés à cette activité puis la création de véritables parcs à gibier.

Les armes spécifiquement utilisées pour la chasse comprennent des arbalètes de petite taille, des arcs et des épieux. La chasse au vol (principalement à l'aide d'autours des palombes, faucons et éperviers) constitue un moyen de capturer du petit gibier. Avec les chevaux, ces oiseaux de proie sont les animaux qui atteignent les prix les plus astronomiques et font l'objet de tous les soins. L'archéologie et l'iconographie révèlent également la présence de plusieurs types de chiens de chasse, utilisés seuls ou en meutes.

Luc Bourgeois

À Table

*« Pour voir ses hommes et ses amis
Et pour toujours croître son prix
Manda le comte cour à Poitiers.
S'y eut bien sept cent chevaliers.
La cour fut belle et de grant joie
Jamais je ne pense que nul homme voie
Comme fit hommage à une cour tant de gens
Comme il y eut maint riche provision. »*
Jouffroi de Poitiers, roman du XIII^e siècle.

Les premiers livres de cuisine occidentaux conservés remontant à la fin du XIII^e siècle, c'est principalement l'archéologie qui nous renseigne sur la nourriture consommée par les élites des siècles précédents. Les ossements d'animaux révélés par la fouille illustrent la part modeste du produit de la chasse : entre 1% et 4% des animaux consommés. Parmi les animaux d'élevage, le porc occupe une place dominante, qui ne se retrouve pas dans les autres catégories d'habitat (plus modestes). La consommation d'animaux plus jeunes (et donc plus tendres) et la présence d'oiseaux de prestige, comme le paon, signalent également une occupation aristocratique. À une époque où les jours maigres imposés par la religion sont nombreux, le poisson joue aussi un rôle assez important. L'aristocratie se réserve parfois les pièces de choix, comme les esturgeons fréquentant les fleuves régionaux. Si l'on excepte la vigne, omniprésente dans la région, ce sont les céréales panifiables ou destinées à confectionner des bouillies (orge, avoine, millet) qui dominent l'agriculture. Elles sont suivies par diverses légumineuses comme le pois ou la fève et par des fruits beaucoup moins variés qu'aujourd'hui. Mais les particularités de la consommation de végétaux par l'aristocratie sont encore mal connues.

La batterie de cuisine demeure sommaire. Elle est principalement composée de pots à cuire, de cruches de diverses tailles et de chaudrons en métal. La présence de mortiers signale une cuisine plus élaborée, incluant des sauces et de coûteuses épices. Dans les résidences importantes, la préparation des repas est en général effectuée dans un espace distinct du bâtiment d'habitation.

La vaisselle de table métallique apparaît dans les miniatures mais a laissé peu de traces matérielles. L'archéologie révèle d'autres types de récipients : gobelets à boire sans pied, retournés sur la table après usage, écuelles et hanaps en bois tourné, petits récipients destinés à contenir les sauces ou exceptionnels fragments de vaisselle en verre ou en terre cuite provenant d'Orient.

Le repas de fête manifeste l'ostentation, par l'abondance et la rareté des mets comme par le luxe de la vaisselle. Ses différentes phases sont fortement codifiées.

Luc Bourgeois

Jeux de société

Les jeux de société se pratiquent dans les espaces de sociabilité habituels du château : la grande salle après le repas, le perron qui permet d'y accéder et la chambre. Mais ils occupent également les armées assiégeant un château ou naviguant en mer.

Si des jeux comme les dés ou la marelle (notre jeu du moulin) sont répandus dans toutes les couches de la société, les échecs et les tables (ancêtre du trictrac et du backgammon) demeurent, jusqu'au XII^e siècle, l'apanage de l'aristocratie.

Originaire d'Inde, le jeu d'échecs a transité par la Perse et le monde arabe, pour parvenir en Occident vers l'an mil. La forme et le nom des pièces, les règles et les couleurs ont alors été progressivement adaptés aux mentalités

occidentales. Comme la chasse, le jeu d'échecs est un substitut de la guerre et fait partie de l'éducation aristocratique.

Dans la littérature, on le voit utilisé tour à tour pour provoquer des adversaires, symboliser le combat amoureux ou permettre des ascensions sociales fulgurantes. Le trictrac est issu d'un jeu antique mais son évolution a également été influencée par la tradition arabe.

Luc Bourgeois

La culture des troubadours

La culture aristocratique a également donné naissance à plusieurs types de littérature profane : récits, poèmes et musiques sont interprétés dans les cours des grands seigneurs. Musiciens, jongleurs et acrobates animent les repas. Les premiers textes conservés (fin du XI^e siècle) concernent des chansons de geste qui décrivent les hauts faits de héros du passé. Au début du XII^e siècle, on voit apparaître des œuvres moins guerrières : la poésie des troubadours. Leur thème central est la fin'amor, exprimant l'amour impossible du poète pour une dame de la haute aristocratie. Cette mode contribue à développer l'image du « chevalier courtois » évoluant dans un milieu raffiné et rehausse le prestige des femmes de la noblesse. Le Centre-Ouest de la France est l'un des berceaux de cet art poétique et musical. Le premier troubadour connu est en effet le duc d'Aquitaine Guillaume IX (1071-1127). Des poètes insignes comme Rigaud de Barbezieux, Jaufré Rudel, seigneur de Blaye, ou Bernard de Ventadour sont nés ou sont passés dans la région et s'affrontent dans des joutes poétiques. Écrivant en occitan, ils s'accompagnent de différents instruments de musique, dont la sculpture romane fournit une abondante iconographie.

Luc Bourgeois

Un Moyen Âge réinventé

Les églises d'Airvault et de Saint-Jouin-de-Marnes : Les restaurations réalisées ou envisagées par les architectes Loué et Déverin

La création des Monuments historiques

À la suite des nombreuses destructions pendant la Révolution française, est créée en 1790 une première commission des Monuments. En 1794 suit le « *rapport sur les destructions opérées par le vandalisme et les moyens de les réprimer* » par l'abbé Grégoire. Cependant, l'institutionnalisation de la conservation du patrimoine ne prend effet véritablement qu'à partir de 1830, sous le ministère Guizot, avec la création de l'Inspection des Monuments historiques, confiée d'abord à Ludovic Vitet puis à Prosper Mérimée.

Créée en 1837, la commission des Monuments historiques se réunit pour la première fois le 11 janvier 1838. Le Service des Monuments historiques s'organise. Afin de répondre aux exigences de sa spécificité, un « corps d'architectes spécialisés dans la restauration des monuments historiques » voit le jour, à raison d'un architecte par département. Ainsi, dès 1840, Pierre Théophile Segrétain devient interlocuteur pour le département des Deux-Sèvres jusqu'en 1852.

Le 20 mai 1840, la liste des 943 monuments classés est adressée au Ministre de l'intérieur : y figurent, en Deux-Sèvres, l'église abbatiale d'Airvault et l'église de Saint-Généroux. En juillet, Mérimée continue son inspection et visite avec Segrétain quelques monuments des Deux-Sèvres dont les églises d'Airvault (et le pont médiéval de Vernay), de Saint-Jouin-de-Marnes et de Saint-Généroux. L'église de Saint-Jouin-de-Marnes ne sera classée qu'en 1862 ; son état est tel que Prosper Mérimée doute de l'intérêt des restaurations sur cet édifice presque ruiné.

Les architectes départementaux cumulent les fonctions d'architectes nommés par l'État et d'architectes diocésains. En 1893 a lieu le premier concours d'architecte en chef des Monuments historiques. Après la séparation de l'Église et de l'État, les architectes diocésains disparaissent. Plus tard viendront les premières réglementations relatives au classement (loi du 30 mars 1887 – loi de 1913) et à l'inscription à l'inventaire supplémentaire des Monuments historiques (loi du 23 juillet 1927). Depuis 2005, le code du patrimoine regroupe tous les textes réglementaires relatifs au patrimoine (monuments historiques, archéologie, musées, archives,...) Les immeubles classés ne peuvent être détruits ou déplacés. Ils ne peuvent être restaurés ou faire l'objet de travaux que sous le contrôle scientifique et technique de l'État.

Séverine Gilbert, musée d'Airvault

Les restaurations de l'abbatiale de Saint-Jouin-de-Marnes

L'église de Saint-Jouin-de-Marnes était dans un état de ruine tel qu'elle ne fut pas classée sur la première liste établie par Prosper Mérimée. Les principales interventions, malgré un devis de Loué en 1884, eurent lieu sous la conduite de Joseph-Henri Déverin, dans le cadre d'un projet global de restauration qui s'est déroulé entre 1888 et 1909. La restauration de l'abbatiale est à double tranchant ; d'un côté, elle permet la sauvegarde d'un édifice roman majeur en Poitou et la découverte d'éléments sculptés. De l'autre, elle peut porter atteinte à l'intégrité de l'œuvre architecturale construite à l'époque romane. Le chevet est sans doute la partie de l'église qui a été la plus modifiée par les restaurations du XIX^e siècle.

La façade de Saint-Jouin-de-Marnes a conservé davantage d'authenticité.

En 1889, Déverin supprime l'auvent, rouvre et restaure les baies bouchées par des planches de bois. Il en profite pour déplacer le porche d'entrée du début du XVII^e siècle accolé à l'angle nord-ouest de la façade. Il reprend des éléments de l'appareillage très abîmé et restitue néanmoins quelques sculptures dont une figure de femme placée le long de la baie centrale. Il ne rétablit pas les motifs de la lune et du soleil prévus au fronton dans des triangles, mais on sait que ces figures existaient dans l'iconographie de la façade romane. De même, il ne réalise pas un projet de refaire six anges sonneurs de cor au lieu de deux de part et d'autre du Christ.

Déverin entreprend également une série de moulages, déposés au musée de Niort qui nous renseignent sur l'état de la façade à cette époque. Le musée de Niort conserve un moulage de saint Pierre et d'un saint (parfois identifié comme saint Jouin). Il possède également le moulage d'une statue énigmatique, représentant une femme nimbée tenant ses nattes, l'original de cette statue est apposé à droite de la fenêtre sud de l'église, près de la façade occidentale.

Séverine Gilbert

Critique d'authenticité : l'exemple du chevet de Saint-Jouin-de-Marnes

Au lendemain du classement de l'abbatiale de Saint-Jouin-de-Marnes en tant que Monument historique, en 1862, des projets de restauration du chevet ont vu le jour. Ce chevet a fait l'objet de nombreuses transformations, à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, et a été notamment marqué par les interventions de l'architecte Joseph-Henri Déverin. Ces travaux s'avérant nécessaires, ils ont largement transformé la silhouette orientale de l'édifice.

Le début de la mise en valeur du chevet

C'est dans un devis de l'architecte Déverin, daté du 1^{er} mars 1888, que l'on trouve mention des premières velléités de restauration du chevet. Celles-ci se précisent dans une lettre du 12 décembre 1890, destinée au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, dans laquelle l'architecte indique son envie de commencer par dégager le soubassement des chapelles. Le 12 novembre 1895, M. et Mme Charbonneau, propriétaires du terrain longeant le côté sud du chevet, vendent cette parcelle à l'État. Les travaux commencent et permettent de dégager le soubassement des arcatures basses, d'atteindre probablement un niveau de sol inférieur au niveau ancien, et de reprendre certaines parties en mauvais état. Ces travaux donneront entre autres naissance à un mur, que l'on peut encore observer aujourd'hui, et qui contourne le chevet. Jusqu'en 1897, aucun document ne mentionne de restauration précise des chapelles ou de l'abside. On sait seulement que des fonds supplémentaires sont accordés par le ministère afin de poursuivre le dégagement de l'abbatiale, en cours depuis la fin de l'année 1895. Les démarches administratives entamées donneront lieu aux restaurations du début du XX^e siècle.

Les grands travaux au début du XX^e siècle

Outre un devis général concernant les travaux urgents nécessaires à la préservation du chevet, et daté du 20 juin 1900, l'architecte Déverin propose deux devis acceptés en 1904 et en 1906. Ils ont trait à la suppression des constructions dues au XIV^e siècle, au rétablissement, sur les corniches anciennes, des couvertures en tuile canal, à la confection des charpentes de l'abside et des chapelles et, enfin, à la reprise générale des murs. On apprend encore dans ces devis qu'il est prévu de rénover les maçonneries des parties hautes du chevet, mais aussi des parties inférieures, après arrachement des pierres trop usées. Par ailleurs, on voit que les chapiteaux des baies, les parties hautes des murs et les arcs-boutants seront repris dès lors que certaines ouvertures du rond-point seront débouchées. La suppression de l' « œil-de-bœuf » est mentionnée, et l'architecte prévoit une « reconstruction des parties contiguës d'après les détails présents ». Il s'agit de restituer la baie d'axe et, à son revers, la série d'arcatures

comme nous le montre son dessin fait en 1891 et 1905. Ces travaux commencent probablement un peu avant 1905 pour s'achever en 1908, avant les interventions de 1909 dans l'abside et le chœur.

Les éléments du XII^e siècle et les falsifications

Les gravures et les dessins réalisés par l'architecte Déverin entre 1890 (avant les restaurations) et 1905 (au cours des travaux), ainsi que les dossiers de restauration, permettent d'observer les transformations qui ont atteint l'intégrité de l'abbatiale ou l'ont réhabilitée. La partie basse des chapelles et du mur du déambulatoire a été dégagée en dessous du niveau ancien. Déverin a créé un mur reliant les arcs-boutants et masqué les arcatures décorées. Par ailleurs, en déblayant le pourtour, le maître d'œuvre a été dans l'obligation de reconstituer une grande partie du décor mutilé. Même si la restauration des motifs est visible aujourd'hui, le décor sculpté médiéval reste relativement authentique dans la mesure où le restaurateur n'a pas modifié la composition d'ensemble. Il en est ainsi pour tous les chapiteaux présents de part et d'autre des baies et au sommet des contreforts-colonnes des chapelles et des arcs-boutants. Toutefois, toute l'élévation extérieure n'a pas eu cette chance.

Le chevet reste la partie de l'abbatiale qui a le plus souffert des restaurations de Déverin. On sait qu'à la fin du Moyen Âge et peut-être encore au début de l'ère moderne, Saint-Jouin-de-Marnes a été dotée de défenses militaires afin de protéger la communauté des pillages et des assauts. Des crénelages, encore visibles aujourd'hui sur le bras sud du transept, et plusieurs tours, munies d'échauguettes dans leur partie supérieure, sont alors ajoutées. Toutefois, les restaurations de la fin du XIX^e siècle ont transformé ces ajouts. Déverin considère que ces constructions « *inutilisables et inutilisées chargent les murs inférieurs et encombrant l'abside* ». De même, l'inspecteur général des Monuments historiques, dans une lettre du 28 mars 1901 destinée au ministre et relative aux restaurations du chevet, évoque la « *suppression de ces constructions parasites estimant qu'il serait regrettable de perpétuer, par une réfection des couvertures à leur hauteur actuelle, un état de chose nuisible à l'aspect et à la conservation du monument* ». C'est dans cet esprit que l'architecte détruit les murets de fortification et l'élévation des échauguettes.

Le niveau des corniches des absidioles et du déambulatoire n'est pas respecté, même s'il reste bien visible de part et d'autre des contreforts-colonnes. Joseph-Henri Déverin décide en effet d'installer la corniche à un niveau plus élevé qu'à l'origine, peut-être pour faire une couverture sur charpente. Ainsi, toutes les corniches à modillons des chapelles et des murs du déambulatoire constituent une création du tout début du XX^e siècle. Quant aux murs du déambulatoire, il ne faut pas tenir compte du niveau des trois arcatures aveugles au-dessus de chaque baie, qui s'inspire des vestiges conservés au sud, création du maître d'œuvre lors de ces travaux de « sauvetage ». Enfin, toute la partie supérieure de l'abside a été reprise puisque Déverin rouvre les fenêtres dont il invente un ébrasement et un nouvel appui, tronquant les arcatures intérieures, supprimant l'arc-boutant et remplaçant le grand œil-de-bœuf par une ouverture en plein cintre.

Les restaurations du chevet de Saint-Jouin-de-Marnes, réalisées par Joseph-Henri Déverin, permettent d'évoquer le sauvetage des monuments et leur transformation en relation avec les conceptions de l'époque, c'est-à-dire dans les premiers temps de la notion de Patrimoine régional. Les transformations opérées doivent être replacées dans la logique du XIX^e siècle, période à laquelle on se livrait à des choix esthétiques souvent radicaux. Se manifestait la plupart du temps un souci d'unité de style, ces architectes souhaitant recréer au mieux la facette de l'âge roman sur laquelle ils travaillaient. Si l'on ne peut aujourd'hui que regretter la disparition d'éléments architecturaux importants, il faut souligner néanmoins que l'excellente documentation des restaurations permet d'analyser facilement les transformations du chevet.

Céline Peris

Restauration de l'église de Saint-Pierre d'Airvault

Les restaurations projetées par Victor-Auguste Loué

En 1868, Victor-Auguste Loué propose un projet de restauration visant à redonner à l'église d'Airvault sa pureté romane. Ce projet ambitieux n'a jamais été réalisé.

L'église qu'il envisage est plus trapue et beaucoup moins lumineuse que le projet qui sera finalement retenu. En effet, la suppression des voûtes gothiques entraîne également celle des baies hautes donnant l'éclairage direct dans la nef. De plus, la façade occidentale, plus petite, voit la suppression du remplage gothique au profit d'une étroite baie de style roman. Il propose d'alléger le chevet et prévoit l'isolement total de l'église et donc la destruction des bâtiments qui y sont accolés, y compris la chapelle des Gallénies, l'ancien presbytère et la salle capitulaire.

Ce projet est conçu très peu de temps avant ou au même moment que le plan d'alignement ancien. En témoignent les réalisations qui ont suivi : le percement de l'actuelle rue de la Gendarmerie (route de Poitiers), entraînant ainsi la démolition des vestiges du cloître et des bâtiments conventuels (une partie de la salle capitulaire, le réfectoire, ...), et les arasements de maisons autour des halles et de l'église tout au long des dernières décennies du XIX^e siècle. Il est probable que ces destructions s'inscrivent dans la démarche des communes, visant à cette époque à faciliter les transports et les communications et répondant à l'incitation de la Commission des Monuments historiques souhaitant isoler les édifices pour les mettre en scène.

Le projet de Joseph-Henri Déverin partiellement réalisé

À partir de 1889, Déverin travailla à l'isolement de l'église pour assainir le mur nord. Ainsi, le 4 avril 1891 paraît un avis d'expropriation pour cause d'utilité publique dans le cadre des travaux d'isolement et de restauration de l'église. Les maisons accolées au mur nord de l'église une fois démolies, Déverin put procéder entre 1891 et 1896 à la réfection complète du mur gouttereau nord, ainsi qu'à la reprise de la charpente, des couvertures et de la voûte du collatéral nord. Contrairement à Loué, Déverin conserve les voûtes gothiques et donc une lumière plus abondante dans l'église.

Les proportions de la façade occidentale sont par conséquent maintenues, il s'inspire de l'abbatiale voisine de Saint-Jouin-de-Marnes pour la restauration : il propose l'ajout d'un christ en croix au fronton et la réfection entière des claveaux sculptés des 24 vieillards de l'Apocalypse. Son projet revu à la baisse, il n'en restera finalement que deux.

Les restaurations de François Jeanneau

Lors de la campagne de restauration de 2002, François Jeanneau restitue la mandorle, sans le Christ, faute d'indice archéologique. Les deux claveaux de Déverin sont déposés et l'ensemble des voussures du portail central est ainsi restitué.

Séverine Gilbert

L'église de Saint-Généroux : critique d'authenticité

L'église pré-romane de Saint-Généroux a été très remaniée par les architectes qui se sont succédé au service des Monuments historiques. Les premiers travaux ont été effectués sous la conduite de Pierre-Théophile Segrétain, à partir de 1847. Il reconstruit entièrement le mur sud de la nef en respectant l'appareillage d'origine et la porte sud. Dès 1840, il a mis en projet l'isolement de l'église qui était enterrée de 5 mètres, et la création d'un parvis, avec des mesures d'expropriation nécessaires pour cause d'utilité publique. Son premier projet refusé, il en propose un nouveau dès 1841. Ce dernier sera accepté par la commission qui allouera des subventions pour la réalisation de travaux sur plusieurs années.

Il envisage également la restitution du bras du transept, mais le projet n'est pas finalisé. En revanche, l'absidiole sud est entièrement reconstruite sur le modèle de celle qui est au nord. Joseph-Henri Déverin intervient à partir de 1881. Dans son projet de 1879 il propose la réfection totale du mur nord et de la façade occidentale ornée d'un appareillage dans la continuité de celui des murs nord et sud, percée d'une baie circulaire, surmontée d'un campanile. En dépit des recommandations de la Commission des Monuments historiques qui invite à la prudence, Déverin reconstruit entièrement le mur nord, et reprend l'intérieur du chevet. Les multiples restaurations rendent difficile la lecture archéologique de l'édifice. Sont authentiques : le pignon nord, la partie basse du mur ouest, l'angle sud-est du mur est datant de l'époque médiévale.

Séverine Gilbert

La collection lapidaire du musée de Saint-Jean-d'Angély : sur les traces des chantiers romans disparus

Saint-Jean-d'Angély ne conserve aucune trace d'édifices romans dans son paysage monumental. Pourtant, l'histoire de la cité médiévale est emblématique. Étape capitale du chemin de Saint-Jacques de Compostelle, Saint-Jean-d'Angély abrite une abbaye vouée à la relique de la tête de saint Jean-Baptiste. Ce monastère est probablement l'un des plus puissants et des plus renommés de toute l'Aquitaine médiévale.

Une abbatale Saint-Jean est bâtie au milieu du XI^e siècle. Au même moment, la cité se couvre d'églises. Saint-Révérend, Saint-Pierre, Notre-Dame, Saint-Eutrope... sont autant d'édifices qui, dévastés au milieu du XVI^e siècle par les guerres de Religion, ont aujourd'hui totalement disparu. Ils constituent les témoins insaisissables des chantiers romans de Saint-Jean-d'Angély, et une véritable énigme pour l'histoire de la cité.

« Localisée au nord de la Saintonge, dans l'ancien duché d'Aquitaine, à la limite des diocèses de Poitiers et de Saintes, Saint-Jean-d'Angély occupe une place prépondérante dans l'histoire religieuse médiévale. Suite à la destruction d'une première abbaye en 940, un second monastère est relevé au début du XI^e siècle. Odilon, abbé de Cluny, introduit la réforme clunisienne à Saint-Jean-d'Angély, et place son abbaye à la tête d'une confédération de prieurés. Saint-Jean-d'Angély devient ainsi une des plus puissantes filiales de Cluny en Saintonge jusqu'en 1215, date à laquelle elle s'en sépare. Avec ses soixante-dix dépendances, alors que Saintes en compte seulement douze, elle est une des plus célèbres abbayes du duché d'Aquitaine, et le lieu de séjours réguliers des comtes de Poitiers. La comtesse Agnès de Bourgogne et ses fils assistent à la consécration de l'abbatale Saint-Jean par l'évêque de Saintes, Arnoult II, en 1048. »

Julie Schlumberger :

auteur du mémoire Inventaire du lapidaire médiéval du musée de Saint-Jean-d'Angély, 2006

Indices conservés au musée

Le musée renferme une collection de sculptures médiévales, constituée grâce à la Société d'archéologie locale, fondée en 1923 à Saint-Jean-d'Angély. Ces pièces archéologiques gardent une grande part de mystère : le contexte de leur collecte reste flou. L'enquête historique s'articule autour de l'examen de ces uniques indices du passé roman angérien, et des pistes de réflexions qu'ils soulèvent...

« Voilà une œuvre qui offre, de prime abord, toutes les composantes d'un honnête chapiteau roman, tant par sa forme que par son thème et par le traitement général qui lui est accordé. Cela est vrai jusque dans le détail des éléments ornementaux tels que le motif végétal – une tige à trois brins se ramifiant en feuilles dérivées de la

palmette – ou les volutes ou crosses – lointains emprunts à l'art corinthien antique – qui animent le fond de la corbeille. La position même des figures – un mufle léonin menaçant qui mord une tige de rinceau et un homme à la tête disproportionnée étranglant un serpent – qui répond à une classique composition à partir des angles de la corbeille, en accentue la crédibilité, et inscrit cette œuvre dans la série d'innombrables scènes de lutte opposant hommes, animaux et êtres hybrides plus ou moins diaboliques si familières à l'art roman de la Saintonge et plus largement de l'ancienne Aquitaine médiévale.

Toutefois, ce chapiteau produit aussi un curieux sentiment de doute, difficile à cerner, qui naît de la difficulté à trouver à son traitement une place précise dans les séries les plus connues issues des grands chantiers du XII^e siècle dans la région. Les formes lourdes et presque caricaturales du lion et sa dentition stylisée en larges dents de scie, le visage très rond et exagérément grimaçant de l'homme et la maladresse de sa représentation corporelle, avec la jambe isolée posée en équerre par rapport au corps, provoquent une certaine perplexité. Le décalage entre des éléments témoignant d'une vraie personnalité de sculpteur – les têtes du lion, de l'homme et du serpent, le motif végétal – et d'autres semblant assez mal maîtrisés ne fait qu'accentuer le malaise. Il en est de même pour l'association d'un traitement du feuillage qui évoque clairement des œuvres du début du XII^e siècle, à Saint-Eutrope ou à l'Abbaye-aux-Dames de Saintes, et d'autres, tels que les visages fortement expressifs et disproportionnés, qui font davantage penser à des réalisations tardives, déjà apparentées à des monuments proto-gothiques.

Alors, œuvre romane isolée ou tardive ? Il est difficile de trancher en l'absence d'une enquête plus approfondie. Le mystère, en définitive, est peut-être aussi une forme d'élégance.»

Christian Gensbeitel

Maître de conférences en histoire de l'art médiéval

Université Michel-de-Montaigne / Bordeaux 3

Hypothèses de scénario historique

« L'hypothèse selon laquelle le chantier de construction de l'abbatiale romane de Saint-Jean-d'Angély ait été approvisionné par une carrière de pierre locale est incompatible avec l'ampleur et le prestige de l'édifice, requis probablement par de puissants commanditaires disposant de solides moyens financiers. En revanche, l'emploi de la pierre provenant d'une carrière environnante n'est pas impossible pour une intervention ponctuelle ou pour le remplage des murs en maçonnerie liée au mortier. Un chantier monastique comme celui de Saint-Jean-d'Angély a été assurément lié à des contrats de pierre, à la manière des églises bordelaises qui firent venir, par gabares entières, la pierre dite « de Taillebourg », issue des carrières de Saint-Même-les-Carrières, Saint-Vaize ou Crazannes. Face au silence des archives régionales pour le Moyen Âge, la réponse à la question de l'approvisionnement des marchés de construction passe par les techniques issues des sciences de la terre appliquées à l'archéologie. Des moyens archéométriques existent désormais pour caractériser les calcaires et établir d'éventuelles corrélations entre la carrière et le chantier. »

Jacques Gaillard

Docteur en archéologie

Université de La Rochelle

Les chantiers romans de Saint-Jean-d'Angély, et en particulier celui, prestigieux, de l'église abbatiale Saint-Jean, ont très vraisemblablement attiré des artistes sculpteurs de pierre aguerris. Mais, le manque d'indices probants ne permet pas d'attester de l'existence à Saint-Jean-d'Angély d'ateliers d'imagiers, dont le style aurait fait école, et influencé les chantiers romans environnants. Pour autant, une piste intéressante pourrait orienter l'enquête vers cette hypothèse... Le portail roman de l'église Saint-Hilaire à Foussais (Vendée) présente une sculpture exceptionnelle, décrivant une scène de déposition de croix. Cette composition est signée : GIRAUDUS AUDEBERTUS DSCO IOHE ANGERIACO ME FECIT. Giraudus Audebertus de Saint-Jean-d'Angély m'a fait. Cette pièce est l'œuvre d'un maître de grand talent qui a probablement été actif au début de la seconde moitié du XII^e siècle, et qui revendique

manifestement une origine angérienne. Afficherait-il ainsi son appartenance à un éventuel atelier stylistique local ? Le doute reste entier.

Pièces à convictions

Cinq claveaux, présentant des décors caractéristiques de l'art roman, sont découverts dans les sous-sols de Saint-Jean-d'Angély durant l'été 1947. Ils composent, à l'origine, les voussures du portail d'un édifice. Ces pièces s'avèrent d'une grande valeur patrimoniale : elles forment les rares traces d'un passé architectural disparu, et révèlent la qualité stylistique de ce qui constituerait, vraisemblablement, la sculpture romane angérienne.

Dans son Bulletin daté de 1948-1949, la Société d'Archéologie relayait l'information. « [...] *Ces vieilles pierres sont pour nous Angériens, un précieux souvenir et un document inestimable, car ce sont les seuls débris d'une de nos églises romanes de Saint-Jean et la preuve qu'il en existait dans notre ville d'aussi belles que dans tout le pays de Saintonge.* »

Le claveau du musée (XII^e siècle) est un élément orné d'éléments végétaux épais, recourbés et resserrés par une bague à quatre rangs de perles d'où jaillit un petit fruit. Ce motif, gracieux et élégant, tout en courbes, a connu un vif succès dans les diocèses de l'Ouest. Il se prête, en effet, à de multiples combinaisons. Sur de plus grandes surfaces, les bouquets de feuilles sont parfois habités par des animaux ou des monstres.

Les rinceaux ont de très lointaines origines. Au Moyen Âge, les enlumineurs et les artisans travaillant l'ivoire les utilisèrent fréquemment. On les trouve aussi dans la sculpture sur pierre.

En focalisant l'enquête dans les pays d'Ouest, on s'aperçoit que les sculpteurs ont généralisé en Poitou, vers 1050 environ, l'emploi de feuilles grasses disposées en S ou en cœur, abandonnant le feuillage corinthien qu'ils utilisaient presque exclusivement auparavant.

La plus ancienne version de feuillages liés par une bague perlée qui inspira, directement ou non, les sculpteurs de Saint-Jean-d'Angély se trouve à l'intérieur de la cathédrale d'Angoulême, édifice que Girard de Blay, évêque du lieu et légat du pape, fit reconstruire entre les années 1110 et 1128 pour l'essentiel du gros œuvre. Une ou deux décennies plus tard, le motif est employé à la façade de Saint-Pierre d'Aulnay. Vers le milieu du siècle, il orne une superbe double corbeille du cloître de Sainte-Radegonde de Poitiers (aujourd'hui au musée Sainte-Croix). Dans une autre double corbeille, provenant cette fois de l'ancien cloître de l'abbaye Saint-Pierre de Maillezais, il sert de support à des dragons. Plus loin, il décore des chapiteaux à Chartres (v. 1135) et en Île-de-France (Saint-Denis, Saint-Martin-des-Champs, Sainte-Geneviève à Paris, v. 1135-1140). Sa diffusion se fit parfois très loin et se perpétua jusqu'au XIII^e siècle.

La sculpture trapézoïdale de Saint-Jean-d'Angély appartenait à un grand (étant donné la courbure) arc de baie, où les motifs étaient disposés en ordre rayonnant et soulignés par des petites frises de pointes de feuilles et de fruits. Cet arc n'était probablement pas unique ; il pouvait être accompagné de deux ou trois autres, également décorés soit de motifs végétaux, soit de personnages ou d'animaux, comme on en voit aux portails de multiples églises de la région : Aulnay, Fenioux (porte nord) etc. Le sujet se retrouve aussi sur un chapiteau conservé au musée de Saint-Jean-d'Angély. »

Marie-Thérèse Camus,

Professeur honoraire en histoire de l'art médiéval,

Université de Poitiers

Pistes d'études comparatives

La forme particulière du décor végétal sculpté sur certains claveaux découverts à Saint-Jean-d'Angély inscrit ces pièces dans un courant stylistique roman connu et reconnu. La lecture des décors figurés sur les éléments sculptés donne lieu à des comparaisons artistiques de territoire. Ces rapprochements ouvrent des pistes de réflexion au sujet

des foyers stylistiques de la sculpture romane, et de leur rayonnement. Ainsi, des pièces issues de la collection du musée s'affilieraient-elles à une iconographie romane environnante.

« L'imagier qui t'a fait, oiseau, disposait-il d'une pierre ou deux ? Ton corps semble se poursuivre sur un autre claveau à jamais perdu. Comme est perdue ta mémoire. On ne sait rien de toi, ni de celui qui t'a fait, ni de la porte romane où tu jouais, jadis, avec la lumière du soleil, offert au regard de tous. Mais ce qu'on voit de toi impressionne, parce que ton corps est puissant, ramassé sur lui-même, concentré dans l'énergie de ton geste. Il y a la force verticale de ta patte, l'arrondi de ton corps aux plumes incertaines, et cette longue courbe du cou qui redescend vers la proie que tu tiens dans tes serres. Qui es-tu, oiseau, un aigle, un vautour en instance d'un repas ? Ou plutôt une figure fantasmée du bestiaire, un symbole pour l'imagier de la violence du monde ?

On voudrait te situer, oiseau. Ta silhouette se dégage bien du fond de la pierre, et même si le trait du sculpteur est imprécis par endroit, on sent bien que celui qui t'a fait est porteur d'un art qui s'affirme dans le rendu des figures, dans sa capacité à peupler l'espace restreint de la pierre, à maîtriser les courbes, à dire le mouvement.

On te cherche une famille, des parents, des cousins, il y en a dans les églises alentour. Comme ces sirènes oiseaux du bestiaire d'Aulnay dont ton corps est proche, ou ces oiseaux d'un chapiteau de la nef dans leur nacelle, qui ont des pattes rigides et puissantes comme la tienne. Ou même ceux à Melle, dans leur nacelle aussi, plus arrondis, plus souples.

Mais ceux-ci sont sans doute tes enfants, les imagiers les ont créés après toi, leurs contours sont plus nets, leurs formes mieux finies. Dix ou vingt ans peut-être après ta naissance, les imagiers ont su faire émerger de la pierre une présence plus intense encore. Certainement, tu leur as servi de source d'inspiration, dans ce lieu d'Angély où les moines, les pèlerins, les fidèles, nombreux, te regardaient ».

Rémy Prin

Écrivain, passionné d'art roman

Témoins de chantiers postérieurs

L'histoire monumentale de Saint-Jean-d'Angély au XIII^e siècle a laissé davantage de traces dans la cité. Les vestiges du chevet de l'église abbatiale, reconstruite à partir de la fin du XII^e siècle, témoignent de l'ampleur de ce chantier angérien de style gothique. C'est également l'époque à laquelle la nouvelle grande aumônerie est élevée à proximité de l'abbaye.

Le double visage représenté sur un corbeau, découvert scellé dans un mur voisin de l'aumônerie, constituerait, hypothétiquement, un témoin de la sculpture angérienne, à la charnière des styles roman et gothique.

Un vestige des piliers de justice du bourg Saint-Hilaire de Poitiers

Cet impressionnant chapiteau historié a été mis au jour à Poitiers, en 1836, hors de son contexte archéologique, lors des travaux de fondation de l'hôtel de Cuissard, rue de la Tranchée, comme l'indique le registre d'inventaire du musée à la date du 3 mars 1836. Il fut aussitôt offert par son propriétaire à la Société des antiquaires de l'Ouest, et constitua une acquisition archéologique majeure pour son musée tout juste créé. Le chapiteau a été découvert dans un état de conservation tel qu'on peut penser qu'il a été préservé, bien avant la construction de l'hôtel de Cuissard, par son emploi dans quelque édifice du quartier (par exemple dans une maison de chanoine). La sculpture ne montre ni trace de mortier, ni usure, ni éraflures (à l'exception de quelques trous de scellement dans l'astragale), mais conserve d'importants restes de polychromie. Ce constat prouve qu'elle a toujours été respectée, sans doute réemployée, ou simplement déposée, à une époque indéterminée, de manière à continuer d'être vue. Ce chapiteau provient du très ancien bourg Saint-Hilaire placé sous l'autorité de l'illustre collégiale.

La proximité de l'église Saint-Hilaire-le-Grand et le rapprochement avec quelques-uns de ses chapiteaux historiés ont incité très tôt le conservateur Alphonse La Touzé de Longuemar et ses successeurs à le rattacher à cet édifice. En dépit de la cohérence chronologique, Marie-Thérèse Camus a raison de considérer cette attribution avec scepticisme. Les inscriptions gravées sur l'astragale par deux ou trois personnes différentes, au milieu du XII^e siècle selon Robert Favreau, suggèrent d'ailleurs une certaine facilité d'accès, comme c'est le cas dans un cloître, une aumônerie ou tout autre édifice de faible élévation. Le siècle séparant la sculpture et les inscriptions permet d'affirmer que les noms et les mots gravés n'entretiennent pas de rapport immédiat avec le programme iconographique, même si elles y font sans doute écho.

J'avais proposé, il y a quelques années, guidée par la symbolique des scènes sculptées, de restituer cette œuvre au monument dénommé communément « les Trois-Piliers ». Le chapitre de Saint-Hilaire jouissait en effet du droit de haute, moyenne et basse justice sur toute l'étendue du bourg qui échappait de ce fait à toute autre juridiction. Une série d'actes conservés aux Archives Départementales de la Vienne, attestent, depuis 1215 au moins, que des Piliers de Gautier (Pilari Galteri), dont subsiste encore un vestige au n° 37 de la rue Carnot, correspondaient au siège de cette juridiction et en marquaient la limite à l'endroit où la *magna rua* (rue de la Tranchée) très fréquentée, venant de Poitiers, pénétrait dans le bourg. Le nom « Trois-Piliers » n'apparaît qu'au XV^e siècle, mais un acte du 29 juin 1433 relatif à une transaction entre les chapitres de Luçon et de Saint-Hilaire semble distinguer « un pillier du cousté devers Saint-Nicolas » et « deux derreniers pilliers du cousté devers Saint-Hillaire ». Cette appellation sera immortalisée (ou presque) par une hôtellerie qui le prit pour enseigne. Le vocable a perduré parce que le seul pilier encore visible aujourd'hui comporte trois demi-colonnes surmontées de trois chapiteaux. Les dépositions de témoins enregistrées lors d'une enquête en 1422 nous apprennent que, le plus souvent, « les officiers de justice de Saint-Hilaire tenaient leurs assises...devant les Piliers derrière lesquels se trouvait l'hôtel de l'évêque de Luçon », ou quelquefois, « dans celui de l'abbé de Bonnevaux, assis aux Arènes. [...] Les Piliers et la pierre où avaient lieu les proclamations étaient de la censive dépendant de leur juridiction ».

Les thèmes déclinés sur le chapiteau conservé au musée semblaient parfaitement convenir à un lieu de justice comme les Piliers de Gautier. En proposant une lecture continue de droite à gauche, on peut y découvrir trois séquences d'une même histoire. Sur le côté droit, un homme jeune, muni d'une hache d'abattage, est en train de tailler un arbre, objet probable de litige. Au centre, deux hommes plus âgés s'affrontent face à face, se saisissant mutuellement par la barbe et se menaçant au moyen d'émondoirs, tandis que, derrière eux, deux femmes à l'allure déterminée (leurs compagnes sans doute) tentent de réprimer leur violence. Sur le côté gauche, les deux protagonistes, loin de sortir indemnes de la dispute, estropiés et les barbes raccourcies, s'abandonnent finalement à la réconciliation en une étreinte pacifique.

L'analyse attentive des deux ensembles, chapiteau de « La Dispute » et pilier conservé dans la ville, permet de confirmer aujourd'hui cette hypothèse, en se fondant sur des observations irréfutables. Les trois chapiteaux du pilier, installés au sommet de solides demi-colonnes constituées de tambours liés, présentent les mêmes proportions et dimensions que le chapiteau de « La Dispute ». Les quatre chapiteaux ont également en commun un large méplat laissé vierge à l'arrière de la corbeille sculptée. Cet aménagement permet leur encastrement au sommet des piédroits, mais aussi une bonne répartition des charges puisque les piliers étaient destinés à supporter la retombée de puissantes arcades. Enfin, des trous de quelques centimètres creusés sur l'un des chapiteaux très abîmé des Trois Piliers, de manière anarchique, sont tout à fait comparables à ceux que l'on peut voir sur l'astragale du chapiteau du musée. Sur nos deux supports, ces cavités conservent des restes métalliques qui évoquent un système d'accrochage improvisé. Ces marques, qui ne respectent ni le décor, ni l'inscription, pourraient être liées à la boucherie édifiée en ce lieu par les chanoines de Saint-Hilaire dès 1433, puis réaménagée en 1572. Il est précisé en effet que l'hôtel possédé dès le milieu du XIII^e siècle par l'évêque et le chapitre de Luçon, à la suite d'un don, était « contigu aux Piliers de Gautier et à la boucherie en dedans de ces Piliers ». Comme le confirme la transaction de 1433, « la boucherie on bourg dudict lieu de Saint-Hilaire, tenant d'une part au mur de l'ostel desdiz contre lequel mur est

appuyé l'appentiz de ladite boucherie, et par devant à la grant rue par laquelle l'on voit du marché veill audict lieu de Saint-Hilaire, et d'un des boutz au pillier... ».

Le pilier conservé rue Carnot a été dégagé en juillet 1940, à l'occasion de travaux exécutés dans l'hôtel des Trois Piliers soumis à la réglementation du nouvel alignement. François Eygun, inspecteur départemental de la Société française d'Archéologie, en assura la sauvegarde. À l'initiative du gérant de l'hôtel, Yves Breton, et sur avis de l'architecte M. Ursault, les vestiges furent déplacés au centre de la cour où on les voit encore aujourd'hui. Fr. Eygun déplore qu'ils aient été remontés suivant une orientation différente (mais la disposition des arcades fut préservée). Quelques photographies prises par Fr. Eygun et J. Salvini témoignent de leur situation avant leur déplacement. Sur la sollicitation de la Société des antiquaires de l'Ouest, ils furent protégés au titre de « Monuments historiques », le 11 mai 1945.

Redécouvrant ce monument, qui n'était plus visible depuis longtemps, mais était bien attesté par les sources historiques, Fr. Eygun le mit aussitôt en relation avec les vestiges encore en place au XVIII^e siècle, dessinés par Pierre de Beaumesnil, de passage à Poitiers en 1747 et 1750. On reconnaît dans le pilier conservé l'un de ceux qu'esquissa Beaumesnil, surmonté d'un chapiteau orné de sangliers pris au filet par un homme. Il ne comprit pas, en revanche, celui qui nous apparaît le mieux conservé, qui montre deux oiseaux face à face, becquetant chacun un renard (ou un loup) renversé sur le dos. Le troisième chapiteau en place dévoile une large feuille d'eau sans rapport avec les décors historiés. Dans les commentaires annexes à ses dessins, le voyageur s'alarme de l'état de dégradation du monument : chapiteaux abîmés, colonnes rongées, fracturées, avec de grands éclats [il croyait se trouver en présence de la première église Saint-Nicolas]. Il apporte, en revanche, quelques détails précieux, telle la distance de 2 à 3 toises (soit 6 à 7 mètres) séparant les différents piliers qui, alignés sur la rue, avaient leurs bases enfouies sous le pavement – observation confirmée par Fr. Eygun lors du déplacement de 1940.

Le chapiteau de « La Dispute » et le pilier sauvegardé sont les vestiges d'une imposante construction romane de plan rectangulaire qui s'élevait en bordure de rue, à l'entrée du bourg Saint-Hilaire. Les amorces d'arcs et de voûtes en berceau encore observables aujourd'hui sur le pilier de la rue Carnot permettent de l'imaginer comme un édifice ouvert au rez-de-chaussée par une série d'arcades, ou en un porche double à six piliers. C'est vraisemblablement l'une de ces arcades que M. Poirault observe en 1887 lors des réparations effectuées dans le mur de droite, sous le porche de l'hôtel des Trois Piliers. Il la décrit comme « une arcade à plein cintre de construction romane, mesurant en œuvre 1,30 m de largeur et 3,50 m de hauteur », ce que confirme le relevé coté de Bélisaire Ledain, offert à la Société des antiquaires de l'Ouest. François Eygun précise par ailleurs que le nouvel alignement de l'hôtel coïncide complètement avec l'énorme mur « d'un bâtiment romain en blocage » (ou peut-être le stylobate des piliers romans ?) qui longeait déjà la *magna rua* se dirigeant vers Saintes et Bordeaux. Joseph Salvini, témoin avec François Eygun du dégagement du pilier en 1940, évoque, quant à lui, « le vestige d'une maison à arcades qui servit de prétoire à la justice du chapitre [de Saint-Hilaire], échantillon aussi rare que somptueux de l'architecture civile du XII^e siècle ».

Nous ne pouvons clore cette étude sans évoquer l'hypothèse récente présentée par une historienne de l'art américaine, Mickey S. Abel (Univ. du Nord Texas), qui propose d'inscrire le chapiteau de « La Dispute » – qu'elle croit issu de la collégiale Saint-Hilaire – dans le contexte plus vaste de violence aristocratique des X^e - XI^e siècles et de le mettre en relation directe avec le mouvement de la « Paix de Dieu » qui lui répondit, porté par l'Église et les masses paysannes, bientôt rejointes par les princes. Même si l'ensemble de l'Europe occidentale fut concerné, on sait qu'un certain nombre de conciles capitaux se tinrent dans l'Ouest de la France, à Charroux (989) et Poitiers (vers 1010-1014 et 1029-1031). Le premier concile de paix, réuni à Charroux, abbaye gardienne de multiples reliques, au cœur du comté de la Marche, entre Poitou et Limousin, eut un rôle décisif dans le processus d'extension de ce mouvement qui visait à neutraliser les conflits et les violences et à restaurer une cohésion sociale, politique et religieuse, laïcs et ecclésiastiques s'engageant à œuvrer ensemble. Les autorités civiles, en la personne des comtes de Poitiers-ducs d'Aquitaine, dont la puissance était alors en plein essor, ne se tinrent pas à l'écart : le premier concile poitevin ne fut

d'ailleurs pas convoqué par l'évêque, mais par Guillaume le Grand (vers 969-1030), un 13 janvier, jour de la Saint-Hilaire, en présence d'une kyrielle d'évêques et d'abbés. Il s'engagea à « restaurer la paix et la justice », afin de protéger les biens de l'Église, les moines et les clercs, les faibles et les « sans armes », les pauvres et leur bétail. Cette hypothèse s'accorderait assez bien avec nos propositions.

Dominique Simon-Hiernard

Remerciements

Ont participé à cette exposition virtuelle

Luc Bourgeois : maître de conférences d'archéologie médiévale, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, université de Poitiers

Christian Gensbeitel : maître de conférences en histoire de l'art médiéval, université Michel-de-Montaigne, Bordeaux 3

Jacques Gaillard : docteur en archéologie, université de La Rochelle

Anne Embs : conservateur des Monuments historiques, CRMH, Poitou-Charentes

Marie-Thérèse Camus : professeur honoraire en histoire de l'art médiéval, université de Poitiers

Rémy Prin : écrivain, passionné d'art roman

Maria Cavaillès : conservateur du musée de Parthenay

Sarah Hess : régisseur des collections archéologiques des musées de Saintes

Anne Bénéteau : conservateur en chef des musées de Poitiers

Dominique Simon-Hiernard : conservatrice du patrimoine, musées de Poitiers

Françoise d'Argenson : responsable des archives de collections, musées de Poitiers

Céline Peris : assistante gestionnaire d'œuvres (collections antiques et médiévales), musées de Poitiers

Christian Vignaud : photographe des musées de Poitiers

Séverine Gilbert : musée d'Airvault

Julie Schlumberger : auteur du mémoire *Inventaire du lapidaire médiéval du musée de Saint-Jean-d'Angély*, 2006

Béatrice Rolin : conservateur en chef, le musée d'Angoulême

Jean-François Tournepiche : conservateur du patrimoine, le musée d'Angoulême

Emmanuelle Grunvald : directrice responsable des collections du musée de Saint-Jean-d'Angély

Fabienne Texier : attachée de conservation, musées de la Communauté d'Agglomération de Niort

Remerciements

Remerciement aux équipes des musées d'Airvault, de Poitiers, de Saintes, de Parthenay, d'Angoulême, de Saint-Jean d'Angély et de Niort, ainsi qu'à la Société archéologique de Saint-Jean d'Angély, à la commune de Genouillé et au Service Régional de l'archéologie Poitou-Charentes.

Stéphanie Dalmasso : responsable des musées de Cognac

Mathieu Linlaud : université de Poitiers

La galerie Ratton & Ladrière

Conception graphique et intégration

Grégory Legeais : Alienor.org, Conseil des musées

Programmation

Christophe Alloncle : Alienor.org, Conseil des musées