

Gilbertus me fecit... Parcours historiographique des sculptures du cloître de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse attribuées à Gilbertus

Charlotte RIOU*

Musée des Augustins, Toulouse

RESUM

Recorregut historiogràfic de les escultures del claustre de Saint-Étienne de Toulouse atribuïdes a Gilbertus

Per raó de la seva factura excepcional, les escultures procedents del claustre de la catedral de Saint-Étienne de Toulouse es compten entre les obres romàniques més famoses i més admirades. Tanmateix, les nostres certeses en relació a elles són limitades, i els debats als quals han donat lloc encara són ben vius. Aquest text no té pas la pretensió de renovar aquestes investigacions, sinó d'oferir-ne una síntesi ràpida. L'expedient és complex, en relació tant a l'emplaçament original de les escultures com a la seva datació, o encara als elements amb què han estat posades en relació: del Midgia, de Catalunya o de l'Emília. Com succeeix molt sovint en el cas d'escultures medievals, tot va començar amb una història amb molt moviment i poca documentació.

Paraules clau: Gilbertus, Toulouse, escultura romànica, segle XII, Alexandre Dumège

ABSTRACT

Historiographical path of the sculptures from the cloister of Saint-Étienne Cathedral at Toulouse attributed to Gilbertus

Due to its exceptionally crafted quality, the sculptures from the cloister of Saint-Étienne Cathedral at Toulouse are counted among the most famous and admired romanesque works of art. However, our certain knowledges about them are limited, and the discussions originated by them are still alive. This text has not the pretention of renewing these researches, but of offering a quick synthesis of them. The dossier is complex, concerning either their original location, or their datation, or even the elements with which they have been put into relation: from the Midi, from Catalonia or from Emilia. As it happens very often in the case of medieval sculptures, in the beginning there is a rather hectic and badly documented story.

Key words: Gilbertus, Toulouse, romanesque sculpture, 12th century, Alexandre Dumège

En raison de leur facture exceptionnelle, les sculptures provenant du cloître de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse comptent parmi les oeuvres romanes les plus célèbres et les plus admirées. Cependant, nos certitudes les concernant demeurent limitées et les débats auxquels elles ont donné lieu restent vifs. Le présent texte n'a pas la prétention de renouveler ces recherches, mais d'en offrir une rapide synthèse. Le dossier est complexe, qu'il s'agisse de l'emplacement d'origine de ces œuvres, de leur datation, ou encore des éléments dont elles ont été rapprochées: méridionaux, catalans ou émiliens.

Comme souvent dans le cas de sculptures médiévales, tout a commencé par une histoire mouvementée et peu documentée.

Une histoire peu documentée

Le 14 octobre 1798, l'ingénieur Laupières valida un projet de démolition du cloître de Saint-Étienne, désaffecté et déjà endommagé. Dans son rapport, il préconisait la collecte, pour le musée de Toulouse fondé en 1793, de «quelques antiquités qui peuvent servir à l'histoire de cette commune»[1]. Le 14 avril 1799[2], une commission se rendit à Saint-Étienne afin de désigner les éléments dignes d'intérêt. A la fin de l'année 1799, le cloître était détruit.

Cette tentative pour sauvegarder trente et une inscriptions, quatre piliers d'angle, un «pilier formé par cinq colonnes», ainsi que cinq chapiteaux[3] a, semble-t-il, en partie échoué. Les inscriptions sont seules citées dans le catalogue du musée de 1805 et si les chapiteaux sont peut-être bien ceux parvenus au musée, les grands reliefs de marbre des piliers placés aux angles et au centre des galeries sont en revanche portés disparus[4]. Les bâtiments canoniaux subsistant furent détruits vers 1812, afin de permettre le percement d'une nouvelle rue réclamée par les riverains. Quelques éléments supplémentaires purent être sauvés[5].

Les bas-reliefs ornés de figures d'apôtres et les chapiteaux provenant de Saint-Étienne furent mentionnés explicitement pour la première fois dans le catalogue des collections du musée édité en 1818, anonyme mais attribué à Alexandre Dumège alors secrétaire du musée. Celui-ci citait quatre bas-reliefs, ornés chacun de deux apôtres et quatre figures d'apôtres isolées: Thomas, aux pieds duquel se lisait l'inscription «*Gilabertus me fecit*» et André qui portait gravé sur sa base: «*Vir non incertus me celavit Gilabertus.*» De plus, il mentionnait les deux chapiteaux de l'Adoration des Mages et de la Mort de saint Jean Baptiste dont il identifia les thèmes, puis cinq chapiteaux dont il ne saisit pas l'iconographie: les deux chapiteaux consacrés à la Parole des vierges sages et des vierges folles, celui dédié à la Légende de sainte Marie l'Égyptienne, le chapiteau d'angle présentant une figure avec «un cornet appliqué à chaque oreille» et enfin, un dernier chapiteau qu'il indiquait laconiquement comme étant «dans le style des précédents». Dans sa notice du catalogue de 1818, Dumège précisait: «Ces monumens proviennent de plusieurs chapelles situées

dans le cloître de Saint-Étienne. Elles avaient été bâties pendant le 9e siècle, et ont été démolies en 1812.»[6]

Érigé au sein du groupe épiscopal entre la cathédrale romane et l'église Saint-Jacques, dans le sillage de la réforme canoniale initiée par l'évêque Isarn (1071-1105) en 1073, le cloître de la cathédrale Saint-Étienne formait le plus grand cloître du Midi (45 m de longueur nord-sud par 41 m de largeur est-ouest), un vaste quadrilatère irrégulier dont la construction fut commencée vers 1100. Les recherches récentes de Quitterie Cazes ont confirmé que le mur-bahut délimitant les galeries de ce cloître supportait des piliers disposés aux angles et au centre des galeries. Ces piliers étaient accostés de colonnes alternativement simples et géminées, comme à l'abbaye de Moissac ou à son prieuré toulousain de la Daurade. Il est cependant impossible d'affirmer si les chapiteaux préservés provenaient effectivement de la claire-voie du cloître ou bien des divers bâtiments canoniaux alentours[7].

Les sculptures de Saint-Étienne firent ainsi leur entrée dans l'historiographie sous la plume d'un personnage ambigu, parfois peu recommandable mais toujours passionnant: Alexandre Dumège[8]. Né en 1780 d'un père acteur à la Comédie française et collectionneur, il arriva à Toulouse avec sa famille en 1786. Il y reçut une formation technique à l'École centrale, tandis que son père prenait en charge son éducation artistique et «archéologique». Dès les années 1800, il s'intéressa aux vestiges antiques et parcourut le pays à leur recherche. A cette époque, il fut omniprésent pour tout ce qui concerne de près ou de loin l'archéologie. Il participa aux premiers inventaires des richesses historiques et artistiques de la France, avant d'être nommé inspecteur des antiquités pour la Haute-Garonne en 1814. Membre de l'Académie des inscriptions et belles lettres, il fut l'un des membres fondateurs de la Société archéologique du Midi de la France en 1831.

En 1823, dans une notice biographique consacrée à Gilbertus, Dumège indiqua ce qu'il considérait comme l'emplacement originel des reliefs des apôtres: «Pour décorer l'une des chapelles du cloître de Saint-Étienne, Gilbertus groupa ensemble, deux à deux, huit statues d'apôtres. Elles soutenaient des chapiteaux; dans les angles du *sacellum* étaient placées quatre autres statues.»[9] En 1832, nommé conservateur du musée des antiques (titre qu'il conserva jusqu'à sa mort en 1862), il s'empessa de mettre en œuvre la présentation des collections médiévales. C'est à l'occasion de cette réorganisation des galeries du musée qu'il proposa le «remontage» des apôtres en portail, de part et d'autre de l'entrée de la salle capitulaire, à l'extrémité de la galerie méridionale du cloître des Augustins. Le texte de 1823 était oublié[10]. Il justifia, en 1835, sa reconstitution d'un portail à ressauts orné des bas-reliefs subsistant: «Ce portail formait l'entrée d'une chapelle où jadis le chapitre de la métropole se réunissait [...], on a suivi en entier ce qui existait: c'est une reconstruction de ce monument. Mais, comme le portail de la Daurade, celui-ci formait une saillie, un avant-corps sur le plein du mur, et cette saillie était, de part et d'autre de l'entrée, ornée de deux groupes de figures; il a été impossible d'observer ici en entier cette disposition.»[11]

Dans son *Mémoire sur le cloître de Saint-Étienne...*, il précisa à propos de Gilabertus: «sur la plinthe de la figure de saint Thomas il avait gravé ces mots: *GILABERTUS ME FECIT*, et sur celle de l'image de saint André on lit encore: *VIR NON INCERTUS ME CELAVIT GILABERTUS.*» Repris en 1839, ce texte pourrait suggérer que seule l'inscription du saint André était encore présente, tandis que celle de Thomas n'était déjà plus qu'une restitution incertaine[12]. Ces inscriptions apparaissent à deux reprises sur des dessins ou des gravures reproduisant André et Thomas. En premier lieu, dans les *Voyages pittoresques et romantiques* de Nodier et Taylor, où grâce à un agrandissement effectué par Lyne Lautard-Limouse nous pouvons déchiffrer le nom déjà très effacé de *Gilabertus*, puis sur le dessin publié par Dumège dans son *Histoire des Institutions* en 1846[13].

À la mort de Dumège en 1862, l'archiviste Ernest Roschach lui succéda. Dans le nouveau catalogue des collections, il proposa une autre transcription des inscriptions relevées par Dumège[14]. En 1892, à l'occasion du déménagement des sculptures médiévales, des galeries du cloître à la salle capitulaire enfin libérée par l'École des Beaux-Arts, Roschach fit démonter le portail. Il choisit de présenter les bas-reliefs côte à côte avec les œuvres



[fig. 1] Présentation d'Ernest Roschach, cliché pris entre 1892 et 1928



[fig. 2] «Reconstitution» de Henri Rachou, cliché Raphaël Gaubert pris entre 1928 et 1934

de Saint-Sernin et de la Daurade [fig. 1], «renonçant ainsi à l'idée d'ensembles de Dumège et créant une confusion des plus fâcheuses entre les organes des trois monuments.»[15] Son successeur, le peintre académique toulousain Henri Rachou, nommé conservateur en 1903, situa la disparition des signatures sur les bases de saint André et de saint Thomas en 1892, lors de ce déménagement[16]. Cependant, dans son ouvrage consacré en 1890 à la cathédrale, Jules de Lahondès déplorait déjà cette perte. Celle-ci doit donc être située entre le catalogue de Rachou publié en 1865 et 1890[17]. Une imprécision tout de même bien étrange pour des inscriptions si précieuses...

En 1928, Rachou mit un point d'honneur à remonter le portail, cette fois complété de tous les éléments sauvés lors de la destruction du cloître: bases, chapiteaux et tailloirs. Il s'inspira pour cela des lithographies exécutées sous la direction de Dumège dans les *Voyages pittoresques et romantiques...*[18]

et de la reproduction du portail en terre cuite tentée par Virebent dans la petite église de Launaguet près de Toulouse. Il amoindrit cependant l'impact de cette restitution, en la déployant contre le mur sud de la salle capitulaire du couvent des Augustins et non plus de part et d'autres d'une ouverture comme l'avait fait Dumège [fig. 2].

A ses débuts au musée des Augustins, celui-ci comme l'ensemble des archéologues de sa génération, était peu au fait de l'art médiéval. L'art antique retenait seul son attention. Qu'il se soit attardé sur ces sculptures nous semble un indice permettant de pencher en faveur de l'existence d'inscriptions. Toutefois, que celles-ci aient été exactement telles qu'il les a décrites nous paraît plus douteux[19].

Un ensemble exceptionnel

Une évidence s'impose: ne subsistent aujourd'hui qu'un G sur la base chanfreinée de l'apôtre André et la personnalité hors norme d'un grand sculpteur [fig. 3]. Par sa conception inhabituelle, ce relief retient d'emblée l'attention: le sujet est taillé dans un angle du bloc et non parallèlement à celui-ci, ce qui a pour effet de créer un véritable espace à l'intérieur duquel la sculpture prend vie. Ce saint personnage au canon élancé se présente en pied, dans cet espace concave, le nimbe fournissant une transition entre les plans au niveau de la tête, traitée en très haut relief. Ce «cadre de vie» se trouve délimité sur chacun de ses côtés par une colonnette supportant un chapiteau à feuillages et sommée d'une double archivolte dont les deux parties viennent se rejoindre au-dessus de la tête, en une sorte de dais, où nous pouvons lire l'inscription *Andreas apls*. André (Mesplé n°22[20]) se présente de face, la tête légèrement tournée vers la droite, les pieds nus reposant sur le sol en grande partie brisé, décoré d'imbrications. L'anatomie est nettement perceptible sous les drapés. L'attention portée au corps est remarquable, sans aucun doute grâce à la longue tradition romaine de la région. Ainsi, le genou gauche est-il décalé sur le côté extérieur pour mieux répondre à la position du pied gauche, placé de biais sur la base.



[fig. 3] Gilbertus, *Saint André*, calcaire. Musée des Augustins, Inv. Me 22

André porte trois pièces de vêtements aux tissus extrêmement fluides: chemise, tunique drapée et manteau enserrant les épaules. Chaque zone des drapés s'est vue attribuer un système de plis particulier. En effet, ces plis qui couvrent de leur réseau dense la majeure partie de la surface, s'organisent autour d'un motif en ellipse affecté aux articulations du corps: épaules, coudes, genoux et abdomen. Ils se déploient à partir de ces plages lisses, à la manière d'une onde, révélant des membres élégamment fuselés. Au centre de la composition, le geste de la main droite, enveloppée dans le drapé du manteau, induit un large plissé en éventail qui se partage en deux pans au niveau du genou, laissant apercevoir le bas de la chemise, très finement plissée et ornée d'un liseré festonné. Ces étoffes aériennes sont rehaussées de somptueux orfrois ornés de cabochons montés en bâtes, dignes des plus belles oeuvres d'orfèverie, semblables à la reliure précieuse du livre tenu par le saint. Mis en valeur par un double nimbe, l'un plissé en éventail l'autre orfèvré, le visage apparaît très allongé avec un crâne surhaussé et des pommettes marquées. Le système pileux est traité d'un seul élan, avec de grosses mèches qui s'enroulent en petits crochets à leurs extrémités. La chevelure, à hauteur des épaules, s'organise de part et d'autre d'une raie médiane. La barbe bifide entrelace ses deux longues mèches, allongeant encore le

visage par ce motif ornemental. Les grands yeux en amande sont surmontés par des sourcils doucement incurvés au-dessus de la paupière supérieure, plissée d'un ressaut supplémentaire. Le nez a été brisé, mais nous en distinguons l'attache entre les deux sourcils ainsi réunis. La bouche, menue et bien dessinée, aux commissures nettement marquées, surmonte un petit menton en boule proéminent.



[fig. 4] Gilabertus, *Saint Thomas*, calcaire. Musée des Augustins, Inv. Me 5

Si nous observons à présent l'apôtre Thomas (Mesplé n°5) [fig. 4], nous retrouvons la même technique brillante d'un large bloc attaqué par l'un de ses angles. Le type d'encadrement architectural est identique et le traitement général du corps et des drapés l'est également. Toutefois, nous pouvons noter ça et là quelques petites différences. Ainsi, le drapé plissé qui recouvre le genou droit de Thomas est totalement plat, le corps frappe cette fois par son absence. La tunique est maintenue par une large ceinture d'orfrois donnant lieu à un jeu du tissu plié ou retourné d'un bel effet.

Il émane de ces sculptures, d'un raffinement et d'une élégance extrême, une profonde vie spirituelle. Plus que le mouvement lui-même, ce sont la possibilité, la liberté du mouvement qui sont ici suggérées, grâce à cet espace qui leur insuffle la vie. Elles expriment la capacité d'invention et l'extraordinaire qualité de modelé de leur concepteur[21].

Viennent ensuite quatre paires d'apôtres et deux autres figures isolées, plus ou moins éloignées de ce que nous venons de décrire. Les paires d'apôtres aux épaules de trois-quarts, corps de face et jambes le plus souvent croisées, possèdent des visages placés dans les angles supérieurs mais légèrement tournés l'un vers l'autre, ce qui s'est révélé très complexe à mettre en oeuvre. Les apôtres prennent place de part et d'autre d'un axe médian constitué par un pilastre (visible seulement dans sa partie haute), sur lequel reposent les arcatures surbaissées qui les surmontent. Contrairement à la technique employée pour André et Thomas, le bloc ne repose pas ici sur sa pointe. Le sculpteur n'a pas disposé l'axe de symétrie sur un angle vif, mais au centre de la face la plus longue du bloc rectangulaire utilisé. Le pilastre médian fournit cet axe, jouant le rôle d'une cloison à partir de laquelle la taille en cuvette est organisée, de manière plus ou moins habile. Tous les saints personnages diffèrent par leurs attitudes et les drapés de leurs vêtements.

Le couple d'apôtres comprenant un saint personnage imberbe à droite (Mesplé n°24) [fig. 5] est sans doute le plus proche des apôtres de Gilbertus et le mieux maîtrisé d'un



[fig. 5] Apôtres indéterminés, calcaire. Musée des Augustins, Inv. Me 24



[fig. 6] Apôtres indéterminés (saint Jean et saint Jacques le Mineur?), calcaire. Musée des Augustins, Inv. Me 11

point de vue technique. Pierre et Paul s'en éloignent davantage (Mesplé n° 15), en particulier par des proportions moins harmonieuses.

Le bas-relief de Jean (?) et de son compagnon (Mesplé n°11) [fig. 6], marque l'abandon du raffinement ornemental et du réseau de plis très dense de Gilabertus, au profit de drapés et d'orfrois simplifiés, à la fois dans la conception et l'exécution. Sur les côtés et au bas des chemises, les plis semblent simplement ébauchés. Les personnages sont figurés jambes croisées, chaussés de sandales qui reposent chacune alternativement sur un lion ou un monstre. Des plis imbriqués ou en cloche, traités de manière plus schématique et appuyée, remplacent le jeu des cercles concentriques autour d'un noyau circulaire.

La seconde paire d'apôtres indéterminés (Mesplé n°1), s'éloigne encore plus du raffinement des figures de Gilabertus. L'apôtre de gauche montre une position maladroite et des proportions incertaines. Les plis encore simplifiés (un relief pour une incision), présentent des formes en virgules ou en râteau ainsi que de curieux plis en zigzags, résultant sans doute de la mauvaise interprétation d'une chute de plis en ancre. Nous retrouvons des caractéristiques semblables chez le dernier apôtre isolé (Mesplé, n°8).



[fig. 7] *Saint Jacques le Majeur*, calcaire. Musée des Augustins, Inv. Me 19

La figure de Jacques le Majeur (Mesplé, n° 19) [fig. 7] témoigne de toute la dette de ce groupe envers les sculpteurs du chantier de la basilique Saint-Sernin. L'influence du saint Jacques de la Porte Miègeville se reconnaît en effet aisément dans cette figure levant une croix archiépiscopale, flanquée de deux branches écotées crachées par des têtes de monstres, avec à sa base chaque pied reposant sur un oiseau.

Ainsi que le soulignait Quitterie Cazes, la présence du collège apostolique apparaît tout à fait cohérente dans un lieu exaltant la vie en communauté, en accord avec la réforme mise en œuvre par l'évêque Isarn. Malgré diverses tentatives, ces apôtres sont restés pour la plupart non identifiés; ils valent ainsi pour le tout et non pris individuellement[22]. Seuls deux apôtres sont signalés par l'inscription de leurs noms: André et Thomas. Ensuite, Pierre tenant les clés et Paul qui l'accompagne sont ai-

sément reconnaissables, tout comme le jeune saint Jean, bien qu'un second apôtre soit figuré imberbe (apôtre de droite du n°24).

Si nous abordons à présent les chapiteaux conservés, le chapiteau de colonnes doubles engagé, consacré à la Mort de saint Jean Baptiste (Mesplé n°31) [fig. 8], manifeste la capacité du sculpteur à s'affranchir de tout dispositif d'encadrement des scènes, pour utiliser l'ensemble de la surface de la corbeille (simplement cantonnée de petites volutes d'angle) qui devient un champ continu ouvert à la narration. Sur le petit côté gauche figure la scène de séduction, au cours de laquelle Salomé danse pour le roi Hérode, offrant l'une des plus belles figures féminines de l'art médiéval. Sur le côté opposé, le bourreau tranche la tête de saint Jean Baptiste. Puis, il est représenté une seconde fois, se retournant vers la face historiée de la corbeille, pour transmettre la tête du dernier prophète à Salomé. Celle-ci se dédouble à son tour, afin d'offrir ce sinistre trophée à sa mère, attablée au banquet de son époux. Ce mode de narration très sophistiqué, imbriquant les épisodes les uns dans les autres, génère une grande fluidité entre les scènes et les personnages traités en frise (ou plutôt en une sorte de ronde), d'une parfaite lisibilité. Ce chapiteau est traditionnellement attribué à la main de Gilbertus, nous y retrouvons en effet des personnages aux silhouettes élancées et aux jambes fuselées. Toutefois, les visages comme les réseaux de plis des drapés apparaissent moins complexes et raffinés.



[fig. 8] *La Mort de saint Jean Baptiste*, calcaire. Musée des Augustins, Inv. Me 31. Détail, *Le banquet d'Hérode*

Cette pièce exceptionnelle était récemment présentée à Vic, en compagnie du chapiteau double illustrant la Parole des vierges sages et des vierges folles (Mesplé n°34) [fig. 9]. Le cortège des vierges sages se déploie sur presque toute la hauteur de la corbeille. Il est accueilli sur le petit côté gauche par le Christ et l'Église triomphante. Les vierges montrent des proportions moins longilignes avec en particulier un élargissement du corps au niveau du bassin et des jambes qui ont pu faire douter de leur attribution à Gilbertus. Sur l'autre face, les figures des vierges folles sont



[fig. 9] *Parole des vierges sages et des vierges folles*, calcaire. Musée des Augustins, Inv. Me 34



[fig. 10] *Parabole des vierges sages et des vierges folles*, calcaire. Musée des Augustins, Inv. Me 37



[fig. 11] *Légende de sainte Marie l'Égyptienne*, calcaire. Musée des Augustins, Inv. Me 33



[fig. 12] *L'Adoration des Mages*, calcaire. Musée des Augustins, Inv. Me 28

juste épannelées, cas rare et passionnant pour saisir la technique du sculpteur.

Un second chapiteau, simple celui-là, reprend ce même thème (Mesplé n°37) [fig. 10], avec un traitement sensiblement différent. Les personnages se détachent ainsi non plus sur un fond lisse, mais sur un motif d'imbrications. Sur la face principale, nous retrouvons le Christ et l'Église triomphante vers lesquels converge le cortège des vierges. Un quatrième chapiteau de colonnes doubles illustre la Légende de Marie l'Égyptienne (Mesplé n°33) [fig. 11] dans un style qui ramène à l'art de Gilibertus, par le canon des personnages, la conception des drapés ou le réseau des plis. Un autre chapiteau de colonnes jumelles reprend le thème des rois mages, dont les silhouettes graciles aux multiples plis parallèles paraissent plus nettement étrangères à l'art de Gilibertus (Mesplé n°28) [fig. 12].

Enfin, un chapiteau d'angle, rarement pris en considération dans les études sur Saint-Étienne ne manque pourtant pas d'intérêt. Il s'agit d'un personnage sculpté dans l'angle vif du chapiteau, comme s'il était projeté par l'angle qui lui sert d'appui, la figure déployée non pas dans un espace concave cette fois, mais convexe. Longtemps assimilé à un mime ou à un danseur, il a été identifié par Léon Pressouyre comme étant une figure médiévale du dieu Mars: *Marcus Cornator*[23] (Mesplé n°39) [fig. 13].

A propos de l'iconographie des rares chapiteaux conservés, il est difficile d'évoquer un programme. Selon les calculs de

Q. Cazes, le cloître comptait en effet près de 96 chapiteaux simples ou doubles[24] dont nous ne savons presque rien, sinon qu'il s'agissait peut-être de chapiteaux à feuillages comme nous le voyons sur deux gravures peut-être exécutées à partir d'un dessin de Dumège[25]. Bon nombre des thèmes traités n'ont été identifiés que dans l'étude consacrée aux chapiteaux du musée de Toulouse par Emile Mâle en 1892[26]. Plus récemment, le professeur Durliat a défendu l'hypothèse d'un petit cycle marial unissant les chapiteaux de l'Adoration des Mages, de la Légende de sainte Marie l'Égyptienne et les deux Paraboles[27]. Rappelons toutefois que nous n'avons aucune certitude sur l'emplacement d'origine de ces chapiteaux qui ne proviennent peut-être pas tous de la colonnade du cloître. La présence de deux chapiteaux illustrant la Parole des vierges sages et des vierges folles est à cet égard troublante.



[fig. 13] *Marcus Cornator*, calcaire. Musée des Augustins, Inv. Me 39

Concernant les reliefs des apôtres, les chercheurs s'accordent généralement sur la présence d'au moins deux sculpteurs et parfois d'un troisième, afin de rendre compte au mieux des différences stylistiques notables qui les séparent. Dans ses dernières études sur le sujet, Durliat a également attribué à Gilbertus le chapiteau de la Mort de saint Jean Baptiste ainsi que la Parole des vierges sages et des vierges folles avec la double représentation de l'Époux et de l'Épouse. En revanche, il attribuait le second chapiteau sur le même thème (celui avec une face inachevée) à un autre sculpteur. Il donnait la paire Paul et Pierre (Mesplé n°15) et une paire d'apôtres indéterminés (Mesplé n°24, à droite jambes croisées, à gauche saint imberbe), à un disciple du maître, moins habile, et décelait une empreinte encore plus forte des traditions issues du chantier de Saint-Sernin sur les six apôtres restant. Une impression d'unité n'aurait été rendue possible selon lui que par l'ascendant de Gilbertus sur ces deux autres sculpteurs[28], actifs sur le chantier vers 1130-1135. Toutefois, privilégiant les liens unissant cet ensemble aux sculptures de la porte Miègeville de la basilique Saint-Sernin, Quitterie Cazes en a déduit qu'il convenait logiquement de dater les apôtres de Saint-Étienne au plus tard dans les années 1120[29].

Le temps des incertitudes

Depuis la reconstitution du portail proposée en 1835 par Dumège, les apôtres provenant du cloître de Saint-Étienne ont été considérés comme des sculptures destinées à orner les ébrasements du portail de la salle capitulaire et de ce fait, comme une préfiguration

des portails à statues-colonnes d'Ile-de-France. Dans *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Mâle affirmait, à la suite de Vöge, l'origine méridionale des sculpteurs à l'œuvre sur le chantier de Suger à Saint-Denis: «L'idée magnifique d'attacher une statue à chacune des colonnes d'un portail est née à Saint-Denis, vers 1135. Elle a pu être inspirée par les apôtres qu'on voyait, à Toulouse, sculptés en bas-relief des deux côtés du portail du cloître de Saint-Étienne.»[30] A cette date, le chantier toulousain était selon lui achevé. Ce point de vue fut largement partagé par les érudits français, bien que très vite remis en cause sur un ton vivement polémique par Arthur Kingsley Porter. Celui-ci affirma, en effet, l'antériorité des statues-colonnes des portails franciliens sur les bas-reliefs toulousains. Il fit aussi le lien entre ces derniers et la Vierge à l'Enfant du cloître de Solsona en Catalogne qu'il rapprocha du style de Gilabertus. Relevant de nombreuses analogies entre la Vierge de Solsona et la Vierge du chapiteau de la Légende de sainte Marie l'Égyptienne, il en vint à considérer la Vierge de Solsona comme un original de Gilabertus et le modèle du chapiteau toulousain. Dans le même temps, il proposa de dater la Vierge de Solsona en relation avec l'une des consécration de la cathédrale en 1163, confirmant la datation des œuvres de Saint-Étienne bien après les premières recherches de Saint-Denis[31]. Ces études fondatrices ont largement conditionné la datation des apôtres de Gilabertus, avant ou après Saint-Denis. Dans leur majorité, les chercheurs Français ont suivi la position d'Emile Mâle, tandis que les Américains et les Catalans semblent avoir acquiescé plus volontiers aux conclusions de Porter.

Avec justesse, Linda Seidel estima que l'une ou l'autre de ces positions conduisait à déplacer le problème, en éludant une juste appréciation des reliefs de Saint-Étienne replacés dans le contexte de la production locale. Un article publié en 1968 fit connaître les recherches de l'universitaire américaine et provoqua une sérieuse remise en cause de la restitution de Dumège[32]. S'appuyant sur le texte publié par celui-ci en 1823 et invalidant ses écrits postérieurs, Seidel proposa une restitution des apôtres à l'intérieur de la salle capitulaire du cloître de Saint-Étienne. Elle les situa à la retombée des arcs de la voûte en berceau, à la manière des apôtres adossés aux colonnes de la Cámara Santa d'Oviedo et non plus d'un portail extérieur à ressauts, type de construction selon elle inconnu dans la France méridionale des premières décennies du XII^e siècle[33].

Ce dispositif lui évoquait aussi un autre exemple, qu'elle ne développa pas, où des apôtres sont employés comme supports d'une voûte en berceau: les piliers de l'aile nord du cloître de Saint-Trophime d'Arles[34]. Étonnamment, la technique de certains personnages d'Arles, également sculptés dans un bloc attaqué par la pointe ne semble pas l'avoir intéressée.

Elle justifia le revirement de Dumège par la nouvelle situation politique, issue de la Révolution de 1830, qui mena au gouvernement une génération d'historiens soucieux de préserver les monuments de leur patrie. Cependant, pour des raisons d'ordre culturel, ni

Dumège, ni aucun archéologue de son époque, n'était en mesure d'étudier scientifiquement ces sculptures ou leur lieu d'origine. Comme le pressentait Linda Seidel, il serait sans doute plus prudent de conclure que Dumège n'avait sans doute jamais vu les apôtres en place, ce qui expliquerait ses volte-face, mais plus par ignorance que par volonté délibérée de tromper[35].

A la suite des affirmations de Seidel, Denis Milhau (conservateur du musée de 1964 à 1994) fit disparaître la «restitution» de Rachou inspirée par Dumège. C'en était fini du «portail» de la salle capitulaire de Saint-Étienne. Il ne vit plus alors en Gilbertus qu'un adaptateur des formules proto-gothiques, sans doute après un passage par les chantiers franciliens, dans les années 1140-60. Enfin, il accepta la proposition de Porter d'attribuer la Vierge de Solsona à Gilbertus[36].

Cependant, fort d'une longue réflexion, le professeur Durliat décida de maintenir malgré tout l'hypothèse d'un portail à ressauts[37]. Il releva à juste titre les différences considérables existant entre les statues-colonnes d'Oviedo et les «statues-ressauts» toulousaines. Il tenta dès lors de démontrer que, contrairement à ce qu'affirmait Linda Seidel, la solution de Saint-Étienne n'était pas isolée. Il cita ainsi les reliefs ornant les piédroits du portail de la salle capitulaire de la collégiale Saint-Caprais d'Agen[38]. Deux reliefs altérés y sont disposés en regard, sur la face interne des piédroits de part et d'autre de la port et les ressauts sont ornés de colonnes surmontées de chapiteaux. Cette conception paraît assez éloignée de celle de l'ensemble des apôtres de Saint-Étienne. Par ailleurs, Léon Pressouyre, repris par Durliat, a signalé un autre portail dont les ressauts sont cette fois ornés de grands reliefs. Il s'agit du portail de l'église de Morlaàs dans les Pyrénées-Atlantiques. Les apôtres isolés, de hauts-reliefs sans cadre, y sont installés sur un parement nu à mi-hauteur des ébrasements, en retrait par rapport à l'angle des ressauts. Cet exemple est d'importance. Toutefois, ainsi que le soulignait Serafin Moralejo, Morlaàs appartient à un groupe de monuments gascons et béarnais dont la datation reste fluctuante[39]. Dans son compte-rendu des travaux de Linda Seidel, L. Pressouyre notait encore que le problème de la genèse et du développement de ce type de portail reste d'actualité, de même que la question de ses liens «avec le groupe de l'Italie du Nord, de la Suisse et la vallée rhodanienne», «les formules du portail à statues-colonnes et celles du portail à ressauts sculptés de hautes statues [étant] irréductibles.» Ce «groupe de l'Italie» fait essentiellement référence aux portails émiliens de Nicholaus. Le portail à statues-ressauts de Ferrare présente en effet une typologie proche des portails du Midi. Le rapprochement est accentué par la technique utilisée par Nicholaus qui a choisi, comme Gilbertus, de sculpter ses figures de prophètes, la Vierge et l'ange Gabriel, dans un angle vif du bloc faisant ressaut. De nombreux auteurs ont voulu reconnaître la marque d'une influence toulousaine et proprement gilbertienne. Cependant, comme le soutenait Evelyn Kain, à la suite de Sauerlander, si des analogies existent, il est bien difficile de les définir précisément. Kain proposait ainsi de reconnaître chez Nicholaus et Gilbertus un processus identique de monumentalisation de la sculpture à

partir des chapiteaux, sans qu'il soit besoin de recourir à la notion d'influence, les deux sculpteurs étant très imprégnés de leurs traditions locales respectives[40].

Sur le versant catalan, concernant le cas complexe de la Vierge à l'Enfant du cloître de Solsona[41], nous pouvons observer que les rapprochements les plus pertinents se manifestent avant tout avec la Vierge à l'Enfant de l'Histoire de sainte Marie l'Egyptienne ou bien la Vierge de la Parabole des vierges sages et des vierges folles. Or ces chapiteaux ne sont pas unanimement attribués à Gilabertus et mériteraient une étude stylistique plus approfondie. Serafin Moralejo a remarqué que si la Vierge de Solsona renvoie à la sculpture de Gilabertus, les questions posées quant à l'emplacement d'origine et à la mise en scène de ces œuvres obligent à recourir à des solutions qui ne se trouvent à Toulouse que dans la génération postérieure.

Ajoutons à cela la préciosité caractéristique des apôtres de Gilabertus et de la Vierge, si familière aux personnages du portail royal de la cathédrale de Chartres et nous avons là, résumée, une problématique particulièrement complexe[42].

D'un point de vue méthodologique, Moralejo rappelait à quel point les questions soulevées par l'emplacement d'origine des apôtres doivent être distinguées des débats sur leur datation. Reprenant l'exemple des sculptures de Nicholas en Emilie, il croyait y déceler une dépendance vis-à-vis des nouveaux apports franciliens. Faudrait-il envisager une telle expérience en préalable à l'art de Gilabertus? Ou bien, devons-nous y voir un autre exemple de recherches parallèles, ce qui pourrait nous ramener à la datation vers



[fig. 14] Présentation actuelle des apôtres de Saint-Etienne

1130-1135 avancée par Durliat ou pourquoi pas, vers 1120, comme le propose aujourd'hui Quitterie Cazes?

Si nous en revenons aux chapiteaux de Saint-Étienne, des attributions plus sûres devraient pouvoir être proposées, à partir d'une analyse stylistique fouillée d'André et de Thomas, seules œuvres certaines de Gilbertus, en incluant dans le raisonnement les très nombreux fragments découverts par Quitterie Cazes sur le site du cloître de Saint-Étienne en 1991.

Les édifices susceptibles d'avoir présenté un portail orné de «statues-ressauts» constituent un autre point à préciser, tout comme ce type de figures sculptées dans un angle vif, dont rien ne permet à ce jour d'attribuer la paternité à Gilbertus.

Enfin, nous devons avouer que la présentation actuelle des sculptures de Saint-Étienne, dans la vaste salle romane du musée des Augustins, bien qu'agréable, ne permet pas la mise en valeur des spécificités techniques des apôtres isolés, exposés en frise. Une réflexion collégiale devra être menée afin, si possible, de concevoir une solution plus respectueuse des œuvres, sans évacuer les nombreuses incertitudes qui les entourent [fig. 14].

NOTES

*Conservateur chargé des sculptures
Musée des Augustins
21 rue de Metz, 31000 Toulouse
Charlotte.RIOU@mairie-toulouse.fr

[1] Archives Départementales de la Haute-Garonne (-ADHG), Q 566, cité par Q. Cazes, *Le quartier canonial de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse*, Centre d'Archéologie Médiévale du Languedoc, supplément 2, Carcassonne, 1998, p. 96, note 9. L'épisode des *Annales* de Toulouse jetées au feu le 10 août 1793 semble avoir durablement marqué les esprits d'une poignée de pionniers qui se réunirent pour obtenir la création du muséum du Midi de la République, le 19 décembre 1793. Ce musée ouvrit ses portes dans l'ancien couvent des Augustins de la ville, le 17 août 1795. Sur les origines et la formation

du musée, voir *Les origines des musées de Toulouse* (1789-1814), catalogue d'exposition, Toulouse, 1956.

[2] M. Durliat, *Haut-Languedoc roman*, La-Pierre-qui-Vire, 1978, p. 192-193: L'ingénieur Gasc alerta les autorités, leur signalant: «...qu'il existe dans le ci-devant cloître quelques antiquités qui peuvent servir à l'histoire de cette commune...».

[3] Document du 25 germinal an VII (14 avril 1799) conservé aux ADHG (AD L 2565-95) cité par P. Mesplé, «Quand Toulouse détruisait ses cloîtres», *L'Auta*, 1957, p. 102-104 (102-103): «...nous sommes rendus au ci-devant cloître Saint-Étienne à l'effet de reconnoître et de désigner les monumens antiques qui existent dans le dit cloître et qui peuvent servir à constater le goût antique de l'architecture et les faits historiques de la Commune de Toulouse...».

Comme le souligne Mesplé, cela signifie que les autres chapiteaux ou piliers furent considérés sans intérêt.

[4] Voir Q. Cazes, *Le quartier canonial...*, op. cit., p. 96 et 117.

[5] ADHG 2 R 21 – 1795-1896: *Rapport sur quelques monuments appartenant au musée de Toulouse et sur la manière de les placer dans la partie du cloître contiguë à l'école des arts*. Cette note de Dumège à la direction du musée, lue lors de la séance du 12 mars 1817, portait à «quinze ou vingt le nombre des chapiteaux, tailloirs et entablements provenant du cloître de Saint-Étienne», sans plus de précision.

[6] A. Dumège (attribué à), *Notice des tableaux, statues, bustes, bas-reliefs et antiquités, composant le musée de Toulouse*, Toulouse, slnd (1818 ou 1820?), 1818, p. 87-89, n° 176 à 182. Ce sont peut-être les sculptures réservées en 1799, mais rien ne le prouve.

[7] Pour plus de développement sur le cloître, voir Q. Cazes, *Le quartier canonial...*, op. cit., p. 94-105, et aussi *eadem*, «Le cloître disparu de la cathédrale Saint-Etienne de Toulouse», *Der mittelalterliche Kreuzgang, Architektur, Funktion und Programm*, Schnell-Steiner, Regensburg, 2004, p. 269-284, 19 ill.

[8] Voir sur Dumège, *Alexandre Du Mège, inspecteur des Antiquités de la Haute-Garonne, 1780-1862, catalogue d'exposition*, Toulouse, Archives départementales de la Haute-Garonne, 1972, et M. Durliat, *Haut-Languedoc roman*, op. cit.

[9] A. Dumège et alii, *Biographie toulousaine ou Dictionnaire historique* (etc), Toulouse, 1823, I, p. 477-478.

[10] Lithographie très imprécise dans J.-M. Cayla, C. Paul, *Toulouse monumentale et pittoresque*, Paya, [1845] (Réédition des Éditions du Bastion, 1983), p. 179, pl. face à la page 176. Photographie prise avant 1892 pu-

bliée dans Durliat, «Le portail de la salle capitulaire de la Daurade», *Bulletin Monumental*, 132-3, 1974, p. 201-211; fig. 4, p. 209.

[11] A. Dumège, *Description du musée des antiques de Toulouse*, Toulouse, 1835, p. 199-200.

[12] A. Dumège, «Mémoire sur le cloître de Saint-Étienne de Toulouse», *Histoire et Mémoires de l'Académie Royale des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse*, t. 4, 2^{ème} partie, 1834-1836, p. 250-276 (257); *idem*, *La Mosaïque du Midi*, 3, 1839, p. 279-284 (281), et *idem*, *Histoire des Institutions Religieuses, politiques, judiciaires et littéraires de la Ville de Toulouse*, Toulouse, 1844-1846, II (1846), p. 269-274 (268-272). Il écrivait désormais: «J'avais vu ce cloître, alors qu'il était à moitié détruit; mais ses colonnades ébranlées étaient encore debout sur trois de ses faces[...] j'ai dessiné ses ruines; j'ai, en 1806 et en 1812, arraché à la destruction quelques-unes des inscriptions funéraires placées dans ses murs, et une partie des sculptures qui le décoraient...».

[13] A. Dumège, *Histoire des Institutions...*, op. cit., dessin reproduit face à la page 270, et Ch. Nodier, J. Taylor et A. de Cailleux, *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, sl., 1833, pl. 32. Pour l'agrandissement de cette planche voir L. Lautard-Limouse, *Origine du style de Gilabertus*, Mémoire de maîtrise sous la direction du Professeur Durliat, Université Toulouse-Le Mirail, 1972 (non publié), pl. II, fig. 2.

[14] E. Roschach, *Musée de Toulouse. Catalogue des antiquités et des objets d'art*, Toulouse, 1865, n° 650, p. 226:

VIR N INCERTVS

ME CELAVIT GIL

ABERTVS

Qu'il traduit par: «Gilabert, homme fort expert, m'a ciselé». Au lieu de: VIR N INCERTVS ME CELAVIT GILABERTVS donné dans H. de Castellane, «Inscriptions du ve au xe siècle recueillies principalement dans le Midi de la France», *Mémoires de la Société archéologi-*

que du Midi de la France, II, 1834-1835, p. 207, pl. II. *Le Corpus des inscriptions de la France médiévale* (7, Ville de Toulouse, CNRS, Paris, 1982, p. 63-65) estime ces inscriptions tout à fait correctes, sans anachronisme et chronologiquement cohérentes.

[15] H. Rachou, «Groupements de pierres romanes au musée des Augustins», *Mémoires de la Société archéologique du Midi de la France*, XVIII, 1932, p. 51-54 (51) et *idem*, *Pierres romanes de Saint-Étienne, La Daurade et Saint-Sernin*, Privat-Didier, Paris-Toulouse, 1934, p. 38.

[16] H. Rachou, *Catalogue des collections de sculpture et d'épigraphie du musée de Toulouse*, Toulouse, Privat, 1912, p. 155. Les deux apôtres auraient donc, en même temps, été brisés aux mêmes endroits et précisément là où se trouvaient ces inscriptions (!).

[17] J. de Lahondès, *Toulouse chrétienne. L'église Saint-Étienne cathédrale de Toulouse*, Toulouse, 1890, p. 33.

[18] Ch. Nodier et alii, *Voyages pittoresques...*, op. cit., I, pl. 32.

[19] Nous partageons l'avis exprimé par Durliat en 1985: M. Durliat, «Nicholaus et Gilbertus», *Nicholaus e l'arte del suo tempo*, Corbo Editore, Ferrare, 1985, p. 151-166 (153).

[20] Ces numéros renvoient au catalogue des collections romanes rédigé par Mesplé en 1961: P. Mesplé, *Toulouse, musée des Augustins, Les sculptures romanes* (Inventaire des collections publiques françaises, 5), Paris, 1961. Ils font office de numéros d'inventaire.

[21] Les tailleurs, les chapiteaux et les bases exposés avec ces bas-reliefs leur ont été attribués de manière arbitraire, à partir des éléments disponibles présumés provenir de Saint-Étienne. Nous n'en ferons pas mention pour ne pas alourdir notre texte.

[22] Pour quelques tentatives d'identification, voir R. Rey, «Essai d'identification des apôtres du portail de Saint-Étienne», *BSAMF*, II, 1935, p. 16-20 (19) ou L. Seidel, *Romanesque Sculpture from the Cathedral of Saint-Etienne, Toulouse*, PhD dissertation, Harvard University, 1964 (published in the Garland series, *Out-standing Dissertations in the Fine Arts*, New York and London, 1977), p. 133.

[23] L. Pressouyre, «Marcius Cornator – Note sur un groupe de représentations médiévales du mois de Mars», *Mélanges d'archéologie et d'histoire publiés par l'Ecole française de Rome*, 1965, p. 395-473.

[24] Q. Cazes, *Le quartier canonial...*, op. cit., p. 105.

[25] A. Dumège, *La Mosaïque du Midi*, op. cit., p. 280 et J.-M. Cayla, C. Paul, *Toulouse monumentale et pittoresque*, op. cit., face à la page 122.

[26] E. Mâle, «Les chapiteaux romans du musée de Toulouse et l'école toulousaine du XII^e siècle», *Revue archéologique*, 3^e série, t. XX, juillet-décembre 1892, p. 28-35; voir également l'étude de Lyne Lautard-Limouse, *Origine du style de Gilbertus*, op. cit., p. 45-68.

[27] M. Durliat, «Autour de Gilbertus: le cycle marial de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse», *Méneestrel*, 30, 1983, p. 4-9.

[28] M. Durliat, *Haut-Languedoc roman*, op. cit., p. 194 et s., et *idem*, «Nicholaus et Gilbertus», op. cit., p. 158 et s. C'est encore aujourd'hui l'opinion généralement acceptée. Sur les différentes mains et les liens avec la Daurade, voir M. Lafargue, *Les chapiteaux du cloître de la Daurade*, Paris, 1940, p. 85; L. Seidel, *Romanesque Sculpture*, op. cit., p. 115 et s., et K. Horste, *Cloister Design and Monastic Reform in Toulouse. The Romanesque sculpture of La Daurade*, Clarendon Press, Oxford, 1992, p. 149 et s.

- [29] Q. Cazes, «L'escultura a Toulouse entre 1120 i 1180», *El romànic i la Mediterrània. Catalunya, Toulouse i Pisa. 1120-1180*, MNAC, Barcelona, 2008, p. 69-79.
- [30] E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris 1922 (septième édition, 1966), chapitre XI, p. 391 et s.
- [31] A.K. Porter, «Spain or Toulouse? and other questions», *The Art Bulletin*, VII, n°1, 1924, p. 3-24, (11-14).
- [32] L. Seidel, «A Romantic Forgery: The Romanesque Portal of Saint-Etienne in Toulouse», *The Art Bulletin*, L, 1968, p. 33-42. Linda Seidel a qualifié la reconstitution de Dumège de «Romantic forgery» soit si l'on respecte les termes de: «Tromperie ou de contrefaçon romantique», plutôt que d'«Invention romantique» comme le traduit plus courtoisement Durliat, le terme *forgery* induisant une volonté délibérée de tromper. M. Durliat, «Alexandre Dumège ou les mythes archéologiques à Toulouse dans le premier tiers du XIXe siècle», *Revue de l'Art*, 23, 1974, p. 30-41.
- [33] Voir sa proposition de restitution dans L. Seidel, *Romanesque Sculpture*, op. cit., fig. 48 ou bien *eadem*, «A Romantic Forgery...», op. cit., fig. 15.
- [34] Sur Saint-Trophime, voir A. Hartmann-Virnich, «Les galeries romanes du cloître de Saint-Trophime d'Arles», *Der mittelalterliche Kreuzgang, Architektur, Funktion und Programm*, Schnell-Steiner, Regensburg, 2004, p. 285-316 (286) et s., et J.-M. Rouquette, *Provence romane 1, La Provence rhodanienne*, La nuit des temps, vol. 40, Zodiaque, La-Pierre-qui-Vire, 1974, planches 84, 86 et 89.
- [35] Souvent traité avec condescendance sinon mépris, Dumège a trouvé un défenseur en la personne de Jean Nayrolles qui a replacé les recherches de l'archéologue toulousain dans le contexte bouillonnant du mouvement romantique. Il fut, entre autre selon lui, l'un des premiers à utiliser le terme «roman», tout juste forgé par Gerville. Voir J. Nayrolles, *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIIIème-XIXème siècles)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005, p. 81 et s., et 196-198.
- [36] Voir *Les Grandes étapes de la sculpture romane toulousaine*, catalogue d'exposition, musée des Augustins, Toulouse, 1971, p. 23-44.
- [37] M. Durliat, *Haut-Languedoc roman*, op. cit., p. 196 et s. Si aucun plan ancien ne mentionne la présence d'une porte ébrasée autour du cloître de Saint-Étienne, un sondage entrepris par Q. Cazes en 1991 a permis de confirmer que l'épaisseur du mur, d'environ 1,70 mètre, autorisait l'existence d'un portail, voir: Q. Cazes, *Le quartier canonial...*, op. cit., p. 127-132 et plus particulièrement la note 22, p. 131.
- [38] Porter avait déjà fait ce rapprochement, voir A.K. Porter, «Spain or Toulouse?..», op. cit., p. 11-24 et M. Durliat, «Le portail de la salle capitulaire de la Daurade», *Bulletin Monumental*, 132-3, 1974, p. 201-211, fig. 5.
- [39] L. Pressouyre, «Les apôtres de la salle capitulaire de Saint-Étienne de Toulouse», *Bulletin Monumental*, 127-3, 1969, p. 241-242; M. Durliat, «Le portail roman de Morlaàs», *Bulletin monumental*, 136, 1978, p. 55-61, et S. Moralejo, «De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona», *Quaderns d'Estudis medievals*, 23-24, 1988, p. 104-119.
- [40] A propos de Nicholas voir A.M. Romanini (dir.), *Nicholaus e l'arte del suo tempo* (Actes du colloque tenu à Ferrare du 21 au 24 septembre 1981), Corbo Editore, Ferrare, 1985, et E. Kain, *The Sculpture of Nicholas and the Development of a North Italian Romanesque Workshop*, Bölaus, Vienne, 1986, p. 100-114. A l'appui de cette hypothèse, E. Kain cite les archivoltes qui viennent s'achever en volutes au-dessus de la tête des personnalités, à la manière des volutes dans l'angle d'un

chapiteau. La même remarque demeure tout à fait valable pour les apôtres de Saint-Etienne confrontés aux chapiteaux du second atelier de la Daurade.

[41] Voir à ce sujet les travaux les plus récents de S. Moralejo, «De Sant Esteve de Tolosa...», op. cit.; J. Camps, «La Vierge du cloître de Solsona, attribuée à Gilbertus: à propos de sa fonction et contexte d'origine», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XV (Marie, l'art et la société: des origines du culte au XIII^e siècle), 1994, p. 63-71;

idem, «Elements de Santa Maria de Solsona», *El romànic i la Mediterrània...*, op. cit., p. 270-272.

[42] W. Stoddard, *Sculptors of The West Portals of Chartres Cathedral. Including the West Portals of Saint-Denis and Chartres*, Harvard, 1952 (New York et Londres, 1987), p. 45: Stoddard a relevé des analogies avec les édifices du domaine royal ou proches de celui-ci, autorisant selon lui une datation des figures toulousaines dans les années 1150-1170.