

La sculpture de Moissac, Meyer Schapiro, Flammarion, 1987

(extrait)



LE LINTEAU

Le tympan repose sur un grand linteau pourvu d'une décoration qui n'est pas moins rayonnante que les personnages qui le surmontent. Il mesure cinq mètres soixante-huit de long et soixante-seize centimètres de large et se compose de trois dalles en marbre des Pyrénées, renforcées à l'arrière pour soutenir la masse énorme du tympan. Sur sa face extérieure est sculptée une frise de dix rosaces entourées d'un cordage qui sort des mâchoires de monstres au museau retroussé placés aux deux extrémités¹. Les trois blocs ne sont pas de taille ni de forme identiques et sont taillés de telle manière que les joints symétriques sont échelonnés du côté intérieur pour assurer un appareillage plus sûr et une meilleure répartition du poids².

Le motif de base de la rosace consiste en huit feuilles d'acanthé qui rayonnent à partir d'un ombilic central ou d'une fleur à pétales. Dans tous les cas sauf deux, les feuilles sont disposées symétriquement par rapport aux axes de la dalle. La feuille n'a pas la forme classique habituelle qui peut être lisse ou munie de piquants, mais elle en constitue une version particulièrement stylisée qui, par certains détails, se rapproche de la palmette.

Une structure rayonnante à cinq lobes, dont les lobes inférieurs sont bouclés ou arqués, s'élève sur une tige bilobée, comme dans un vase.

¹ Les deux rosaces extérieures sont coupées inégalement par les bords du linteau.

² Cet échelonnement est peut-être aussi une inflexion stylistique de la technique. Sa pratique dans l'art islamique (où l'on trouve des linteaux en escalier) pourrait peut-être éclairer son emploi en France.

Les deux lobes inférieurs de la feuille sont tangents de part et d'autre à ceux des feuilles voisines et délimitent entre eux deux œillets, comme sur le chapiteau corinthien classique — celui qui est le plus près du centre étant allongé, ovoïde, profondément découpé, alors que celui qui est le plus à l'extérieur est large, en forme de croissant, et peu profond. Chaque lobe est divisé en deux par une arête ou une veinule qui sort comme un rayon de l'arête formée par l'axe central de l'ensemble de la feuille. Les lobes sont par ailleurs lisses et réguliers et, à l'exception de ceux qui sont bouclés, ils sont symétriques et leur forme fait penser à une langue.

Dans les surfaces triangulaires situées entre les grandes rosaces, des feuilles d'acanthé ont aussi été sculptées. Mais elles sont si stylisées qu'elles ressemblent à des demi-palmettes trilobées ou à l'acanthé vue de profil des rinceaux romains tardifs. Elles sont groupées à quatre par triangles, et sortent d'un enroulement d'acanthé placé à la base du triangle, comme une grande plante avec quatre feuilles onduleuses ; deux feuilles divergent horizontalement, les autres verticalement selon un schéma symétrique.

Au point où se touchent les deux rosaces, le cordage qui les entoure passe par un étui étroit. Mais les sixième, septième et huitième rosaces ne sont pas tangentes. Elles sont séparées par des mascarons — des monstres sans menton qui font penser au Tao-Tieh des Chinois — entre les têtes desquels passe le cordage. Entre la sixième et la septième rosace, l'espace est assez grand pour permettre l'insertion d'un motif chargé représentant des fruits et des fleurs — motif qui est très courant en Quercy et en Limousin³.

Cette belle frise donne l'impression d'un mouvement intense et soutenu en raison de la répétition des lignes rayonnantes. En effet, ce n'est pas seulement le motif principal des rosaces mais aussi les remplissages subalternes des intervalles qui sont composés sur le schéma d'un cercle pourvu de rayons. La simplicité de l'alignement des rosaces selon un ordre horizontal contraste avec la richesse des petits détails centrifuges qui, si on les observe de près, font eux-mêmes partie de structures circulaires plus simples. En plus du dessin constitué par la répétition des rosaces et par la saillie de leurs ombilics, les cavités entre les lobes donnent lieu à des motifs floraux. Chaque rosace constitue ainsi un système de motifs circulaires concentriques qui se propagent en ondes de plus en plus larges à partir de l'ombilic orné de pétales. La diffusion de la structure principale jusque sur les plus petits détails donne à l'ensemble de la frise un caractère vivant et une richesse sculpturale qui l'apparentent au tympan sous lequel elle est placée. De plus, comme dans la

³ A Beaulieu, Martel, Souillac, Cahors et dans les manuscrits de Limoges.

sculpture figurée, l'apparente régularité de l'ensemble est modifiée par endroits grâce à des variations subtiles par rapport aux espacements et aux formes attendues. Le nombre pair des rosaces, la diversité de structure des ombilics (cinq étant dotés de pétales alors que les trois autres sont simplement ornés d'une arête concentrique), les espacements inégaux, la position non axiale de deux rosaces⁴, l'inégalité du ressaut des monstres aux deux extrémités, le sillon en spirale du cordage des trois rosettes de gauche et la surface polie des trois autres, tous ces éléments ne sont pas des accidents dus aux hasards de la main, mais font partie d'une conception d'ensemble puisque les variations qui apparaissent du côté gauche sont contrebalancées sur le côté droit par des éléments contrastés, tandis que les détails communs sont exécutés avec trop d'art pour que l'on puisse penser à de la négligence ou à un travail inachevé.

Le linteau est plus remarquable encore par le caractère de son relief que par son dessin linéaire et sa composition divisée. Chaque rosace est une surface concave, pareille à une assiette circulaire à peine creuse insérée dans un mur. Les feuilles sont recourbées en profondeur et l'ombilic central est dans le même plan que la surface extérieure plane de la frise. Si on l'examine de plus près, on s'aperçoit que ce n'est pas la rosace qui constitue l'assiette mais sa décoration en très faible relief. Ce style de sculpture est singulier. On ne peut le comparer directement à l'imitation d'un mur où ont été incrustées des assiettes en faïence, comme celui de la façade de l'hôtel de ville de Saint-Antonin, près de Moissac. Ce type de mur n'est pas lui-même sculpté, alors qu'à Moissac les espaces entre les rosaces sont eux aussi ornementés, et que l'ombilic central y est de niveau avec eux. Le plan extérieur du linteau est subordonné aux thèmes concaves. Dans un relief ordinaire, le principal motif est en saillie sur un arrière-plan uniforme, ou contraste avec les formes sombres d'espacements profondément découpés. Parfois, ce sont deux motifs (ou plus), inégalement saillants, qui constituent l'ornementation sur un fond commun. Mais ils sont tous deux à plat ou situés sur des plans parallèles. A Moissac, la distinction entre le premier plan et l'arrière-plan est abolie par le modelé concave de la frise. Nous avons l'impression de voir le moulage en négatif d'un bandeau plus saillant. Par ces concavités, le sculpteur a obtenu un effet plastique avec le relief le moins affirmé qui soit. Il faut comparer cette méthode avec celle du relief du tympan sur lequel les personnages, presque détachés du mur, ont aussi une surface modelée superficiellement. Ils se ressemblent par le contraste entre le relief accusé des éléments les plus importants et la relative platitude des détails subalternes. Mais le

⁴ Les quatrième et septième en partant de la gauche.

linteau est étranger au style du tympan. Même si on le considère comme le moulage d'une forme convexe plus évidente, le linteau ne présente pas d'analogie avec les reliefs que l'on observe plus haut, ni avec l'ornementation qui encadre le tympan. Les formes foliées qui se déploient en réseau serré, en offrant le moins de relief possible, tout autant que les concavités répétées. elles aussi peu profondes, semblent sans rapport avec le ressaut massif des figures. L'épaisse végétation de l'archivolte présente en tant qu'ornementation une analogie plus évidente avec le relief du tympan.

Le linteau est un élément non roman dans le portail, et cependant il semble y avoir sa place et participe à la conception de l'ensemble. On pourrait même dire que ses caractères non romans jouent un rôle essentiel dans son accord avec l'ensemble, et que son relief différent est une contribution à un système animé et énergiquement contrasté. Nous avons déjà observé une correspondance plus positive et directe entre le linteau et le tympan à travers le caractère rayonnant de leur dessin ; les concavités servent le même objectif en donnant lieu, sur chaque rosace, à un mouvement entre l'ombilic central et la circonférence.

Un linteau de rosaces plates n'aurait eu aucun sens sous le tympan; d'abord parce que l'accentuation plastique aurait fait défaut, mais aussi parce que le dessin rayonnant des feuilles aurait été noyé dans le dense entrelacs des motifs qui recouvrent tout le bandeau. Du point de vue plastique, un linteau de gigantesques rosaces convexes aurait été ressenti comme importun sous la rangée des vieillards assis et aurait dérangé la hiérarchie iconographique du portail. Les feuilles rayonnantes, si elles avaient eu l'aspect d'une fleur retournée, n'auraient pas eu la même force centrifuge. Etant donné le motif des rosaces, le relief existant semble le plus approprié aux formes du tympan. En fait, il s'y trouve même annoncé par la grande variété des rosaces brodées qui ornent les vêtements des personnages.

L'examen de la surface inférieure du linteau permet de mieux comprendre le caractère non roman du dessin principal. En effet, cette surface inférieure, que l'on a souvent citée sans jamais la reproduire, est sculptée d'une ornementation plus ancienne dont le style trahit une main du VII^e siècle. Cette ornementation se compose d'un étroit bandeau composé de rinceaux de feuilles d'acanthé ou de vigne que bordent des volutes géométriques en spirale. L'ensemble est en si faible relief et d'une exécution si délicate que les détails sont à peine visibles. Le motif de la vigne occupe les deux blocs à l'est du linteau, celui de l'acanthé recouvre le bloc ouest. Anglès se trompait lorsqu'il écrivait que cette différence d'ornementation sur la surface inférieure prouvait que les trois blocs n'avaient pas toujours fait partie

d'un même ensemble⁵. En effet les trois bandeaux ont exactement la même largeur et leurs bordures se correspondent parfaitement. Si sur l'un d'eux, la vigne remplace l'acanthé les styles restent identiques. Seule la transition abrupte de l'un à l'autre justifie le raisonnement qui consiste à penser que, bien que faisant originellement partie d'une même frise, ils ont été réemployés en omettant une portion intermédiaire.

Le linteau est fait de dalles anciennes réemployées où le style originel de l'ornementation n'a pas été seulement conservé sur les surfaces décorées qui ont été préservées mais aussi sur celles qui ont été sculptées plus récemment. Au musée de Cahors, un bloc similaire qui date indiscutablement de la première période christiano - mérovingienne comporte des rosaces du même type ; elles s'inspirent, comme celles de Moissac, de modèles romains antiques⁶. Même sans connaître ces modèles, le caractère même de l'ornementation, qui n'est romane ni dans son relief ni par ses motifs et qui se distingue des chapiteaux et des moulures environnants, aurait permis de deviner qu'il s'agissait d'une copie tardive d'un art antique.

Le linteau présente un intérêt plus général sur le plan de l'interprétation des arts historiques. On suppose souvent que l'unité d'une œuvre — or le tympan et le linteau ne sont qu'une seule et même œuvre — ne va pas sans une analogie formelle entre ses parties et que les seuls éléments étrangers qui peuvent être incorporés dans un style sont ceux qui sont en parfait accord avec le reste de l'œuvre. Or le linteau, qui manifestement s'harmonise avec le tympan, présente un relief modelé sur des principes très différents. Il ne fait pas de doute que l'art du VII^e siècle possède un style qui le distingue de l'art roman ; pourtant, dans cette œuvre, l'imitation très fidèle du style antérieur, reproduit avec une précision qui a conduit des érudits à supposer à tort, que l'ensemble du linteau était une pièce antique⁷ est compatible avec les formes romanes qui l'entourent. Cet exemple nous apprend que l'analogie des éléments dans une œuvre d'art ne doit pas nécessairement être une règle absolue, qu'elle ne s'applique pas partout ; et que des formes stylistiquement dissemblables peuvent coexister au sein d'un ensemble cohérent. Les relations entre les formes sont d'une importance plus cruciale que les éléments formels eux-mêmes. C'est ce qui rend possible l'absorption, dans l'art roman, de caractères venus des arts les plus lointains, sans pour autant donner l'impression d'un style éclectique où ces traits seraient mal

⁵ L'abbaye de Moissac, Laurens, Paris, 1910, pp. 28-29

⁶ J'ai commenté l'histoire du linteau et la relation entre son ornementation et les arts antérieurs dans un article lu à une réunion du Collège Art Association en décembre 1928, résumé dans Parnassus, I, 3 mars 1929, pp. 22-23

⁷ Cf. Rupin p. 331

intégrés. Le jugement porté sur le manque d'intégration vient d'éléments imparfaitement coordonnés, qui ne sont pas eux-mêmes des anomalies.

Il me faut mentionner cependant — ne serait-ce que pour réfuter l'argumentation selon laquelle le linteau, avec toute son ornementation, est un réemploi — les détails distinctement romans de sa sculpture. Si la taille était antique, sa cohérence avec le tympan roman serait encore plus surprenante, et nous conduirait à imaginer un écart énorme par rapport à la théorie qui veut que ce soit la parfaite intégration de la pensée ou de la perception de son créateur qui garantit que l'unité ou la qualité d'une œuvre est perceptible jusque dans ses moindres détails. Il suffit de placer les animaux d'angle du linteau à côté du lion et du taureau symboliques de la Vision pour s'apercevoir qu'ils sont d'un type indubitablement roman, bien qu'aplatis pour les mettre en accord avec le relief subtil du linteau. On retrouve sur ces animaux les jambes petites jusqu'à la disproportion, et les cuisses plates pressées contre le corps, tandis que les yeux enfoncés très profondément et les arêtes frontales proéminentes sont tout à fait les mêmes que sur le lion de saint Marc. Mais il existe une meilleure preuve encore que c'est la même main qui a sculpté le linteau et le tympan. La tête monstrueuse à l'angle inférieur gauche du tympan, de la bouche de laquelle s'échappe le ruban ployé en méandres est une réplique presque exacte, par sa forme et par sa fonction, de la tête du monstre gauche du linteau. Toutes deux ont ce museau retroussé particulier qui fait penser à un éléphant. Il n'est pas possible non plus de rétorquer que le maître du tympan, en sculptant ces détails, recopiait un linteau déjà existant car ces motifs sont inconnus de l'art antérieur, même s'ils se fondent sur des traditions antiques. Il existe encore d'autres indications quant à l'unité des deux œuvres. Les deux mascarons qui servent d'espacement reproduisent exactement la tête placée en bas à droite du tympan. Ils réapparaissent aussi dans le narthex sur une console et sont sculptés sur l'ornementation complexe des piédroits extérieurs du portail sud. Le motif des fruits et des fleurs qui sortent de la bouche du mascarons de gauche sur le linteau trouve son parallèle exact dans certaines sculptures de Beaulieu, Souillac, Cahors et Martel qui sont toutes des produits de l'école qui a créé le portail de Moissac.

D'autres considérations élémentaires, sur le plan du dessin, réfutent cette argumentation. L'ornementation des extrémités du linteau est parfaitement adaptée à sa position architecturale. Les rosaces et ombilics répétés font penser aux vieillards alignés dans le registre situé au-dessus d'elles, tandis que la densité de l'ornementation sculptée qui remplit toute la surface, et le caractère rayonnant et circulaire de son dessin rappellent le groupe central du tympan. L'harmonie entre le

lindeau et le tympan est telle qu'ils ont certainement été conçus comme deux éléments faisant partie d'un même projet.