
Chapitre II - Saint-Pierre de Mozat : entre dignité du monde terrestre et harmonies cosmologiques

Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/1664>

DOI : [10.4000/imagesrevues.1664](https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1664)

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Laboratoire d'Anthropologie Sociale

Référence électronique

Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar, « Chapitre II - Saint-Pierre de Mozat : entre dignité du monde terrestre et harmonies cosmologiques », *Images Re-vues* [En ligne], Hors-série 3 | 2012, mis en ligne le 21 novembre 2012, consulté le 05 février 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1664> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.1664>

Ce document a été généré automatiquement le 5 février 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Chapitre II - Saint-Pierre de Mozat : entre dignité du monde terrestre et harmonies cosmologiques

Jérôme Baschet, Jean-Claude Bonne et Pierre-Olivier Dittmar

Introduction : présentation historique et problématique

- 1 La plupart des édifices romans d'Auvergne flottent dans un vide documentaire presque complet. Préciser la date de leur construction, l'usage des édifices ou encore les intentions ayant présidées à leur construction relève pour l'essentiel d'hypothèses qu'il est indispensable de tenter de conforter, mais qu'il demeure impossible de démontrer pleinement. C'est le cas notamment pour l'abbaye Saint-Pierre de Mozat : bien qu'il s'agisse de l'un des principaux établissements monastiques d'Auvergne, son histoire demeure fort mal connue, tout particulièrement pour la période dans laquelle on peut situer la construction de l'abbatiale. La récente étude d'Alain Dierkens fait judicieusement le point des faibles connaissances disponibles et des questions ouvertes¹.



Fig. 1



L'abbaye de Mozat et ses fortifications; dessin de Guillaume Revel, vers 1450 (d'après L'armorial d'Auvergne, Bourbonnois et Forestz de Guillaume Revel, publié par Emmanuel de Boos, Nonette, Éditions Créer, 1998, 2 vol.)

De minces repères historiques

- 2 Trois moments particulièrement importants peuvent être signalés. En premier lieu, la fondation de l'abbaye, située au VII^e siècle, est attribuée à un certain Calminius, qualifié de « sénateur romain ». Même si cette origine est probablement légendaire (elle figure pour la première fois dans une fausse charte de Pépin le Bref, élaborée au XI^e ou XII^e siècle), c'est là un point important, comme on le verra plus loin, pour comprendre la revendication de *romanitas* qui semble attachée à la construction de l'abbatiale romane. La date de 848 fournit un point d'ancrage chronologique mieux assuré : les reliques de saint Austremonne sont alors transférées de Volvic à Mozat et c'est le roi Pépin II d'Aquitaine qui semble les avoir apportées lui-même. Cette donation, accompagnée de la cession d'importants domaines, permet au monastère de retrouver toute sa gloire, car les récits de miracles incitent les fidèles à venir vénérer

les restes du saint. Au milieu du IXe siècle, justement, est rédigée la première *Vita* d'Austremoine, qui précise la destinée de ses reliques jusqu'à leur arrivée à Mozat et inclut un recueil de ses miracles. Austremoine étant considéré comme le premier évêque de Clermont et le principal évangélisateur de l'Auvergne, la présence de ses reliques à Mozat fait de l'abbaye l'un des principaux pôles de sacralité de la région. Une seconde *Vita* d'Austremoine, vers 900, illustre le mouvement général qui tend à « vieillir » les premiers évêques des Gaules, afin de les associer à l'époque des apôtres, voire d'en faire des compagnons de Pierre ou du Christ lui-même, comme dans le cas exemplaire de saint Martial. S'agissant d'Austremoine, la seconde *Vita* se contente toutefois d'établir un lien avec le successeur de Pierre, le pape Clément².

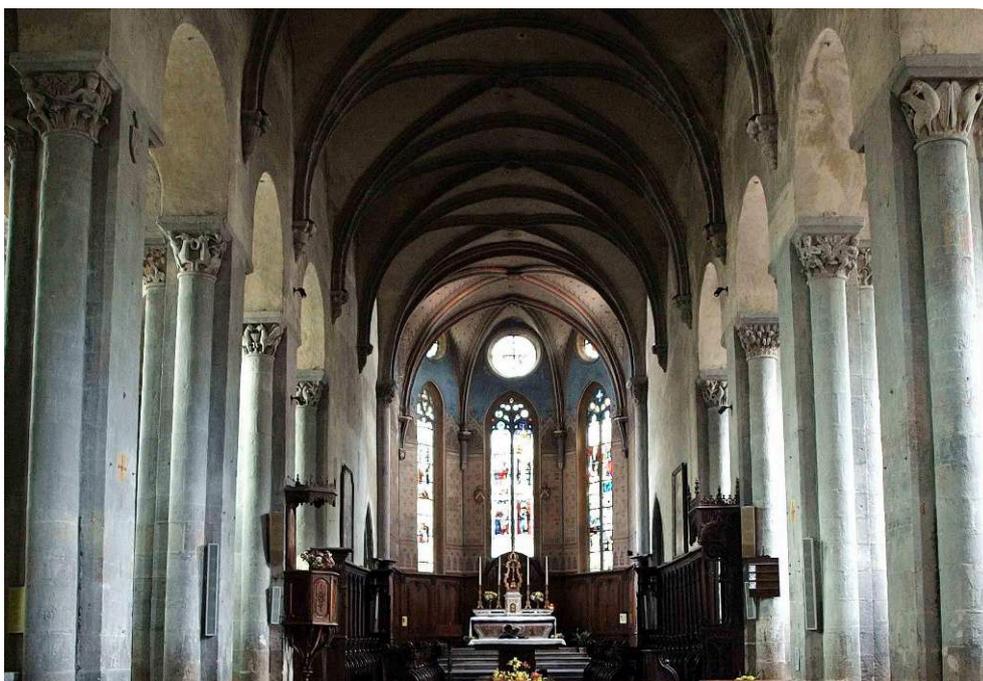
- 3 Une seconde date assurée est celle de 1095 (ce qui revient à dire qu'il existe un vide documentaire de deux siècles et demi, durant lesquels nous ignorons tout du statut de l'abbaye). A cette date, celle-ci passe sous la tutelle de Cluny, soit une césure majeure dans son histoire (on en sait toutefois assez peu sur les relations entre les deux établissements après 1095, hormis le fait que Mozat, abbaye d'obédience, conserve son rang abbatial, et que son abbé jouit d'une place éminente dans les hiérarchies clunisiennes). Cette donation est connue par deux actes, l'un de Durand, évêque de Clermont³, l'autre du roi Philippe Ier. En outre, l'abbaye de Mozat figure dans la liste des biens de Cluny que le pape Urbain II confirme en mars 1095. En revanche, ces documents ne permettent pas d'établir clairement qui est le donateur, ni par conséquent de se faire une idée du statut de Mozat avant 1095. L'acte de l'évêque semble lui attribuer la donation, mais on peut suivre A. Dierkens qui exclut que l'abbaye ait été sous la tutelle épiscopale. Quant à l'acte royal, il réfère la donation à la volonté du comte d'Auvergne, que le roi serait venu en personne confirmer et rendre plus solennelle; par ailleurs, le document justifie la décision prise par le relâchement de la discipline monastique. Mais, tout en admettant l'idée d'une donation comtale, A. Dierkens reconnaît que nous n'avons pas la moindre certitude quant à la fonction du comte à Mozat avant la donation. Autant accepter que nous ignorons dans quel réseau de dépendances institutionnelles s'inscrivait l'abbaye de Mozat avant d'être confiée à Cluny.

Fig. 2



Abbatiale Saint-Pierre de Mozat : le flanc nord de la nef, avec son porche d'entrée (cliché Matthieu Perona). On aperçoit dans la première travée de la nef une reconstitution partielle des parties hautes, détruites lors des tremblements de terre du XVe siècle. La coupe confronte l'élévation originelle de la nef, avec ses tribunes, et l'élévation actuelle (repris de *Abbatiale Saint-Pierre, Mozac*, Moisenay, Ed. Gaud, 2002, p. 7)

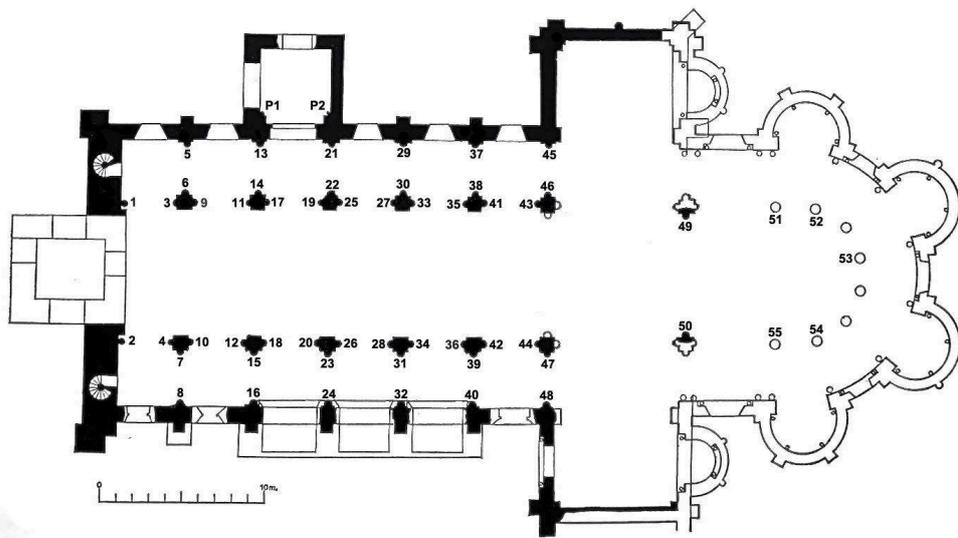
Fig. 3



Abbatiale Saint-Pierre de Mozat : la nef romane avec son voûtement gothique et l'abside également reconstruite après les tremblements de terre du XVe siècle

- 4 Dans la première moitié du XIIe siècle, l'abbaye de Mozat est mentionnée à plusieurs reprises dans le cadre des conflits entre le roi de France et le comte d'Auvergne, tantôt comme point d'appui des troupes comtales (sous Louis VI), tantôt parce que l'abbaye recherche la protection royale pour échapper aux exactions du comte (sous Louis VII). Mais nous n'avons pas de raison de nous attarder sur cette période, postérieure à la construction de l'abbatiale (selon l'hypothèse de datation adoptée ici). Les seules dates plus tardives qu'il importe de mentionner sont celles de 1477 et 1490, lorsque deux tremblements de terre endommagent le chevet et le mur sud de la nef. Les secousses sismiques n'ont sans doute pas provoqué l'écroulement de ces parties de l'édifice, mais les ont laissées dans un état d'instabilité qui en a justifié le démontage. L'élévation de la nef a alors été profondément modifiée : le vaisseau central a été voûté sur croisées d'ogives et les tribunes des bas-côtés ont été supprimées (fig. 2-3). Adoptant un plan nettement plus modeste, le chevet a été reconstruit sur les limites du sanctuaire roman, débarrassé de son déambulatoire et de ses absidioles (fig. 3-4). Malgré l'ampleur de sa nef, l'abbatiale de Mozat est donc loin de se présenter à nous dans sa splendeur initiale et l'une des difficultés de l'analyse des chapiteaux tient au fait que le décor sculpté de l'édifice roman n'est que partiellement conservé.

Fig. 4



Plan de l'abbatiale Saint-Pierre de Mozat (avec numérotation des chapiteaux)

Délicate question de datation

- 5 C'est sur la datation de l'église abbatiale romane qu'il convient de faire porter notre attention⁴, car cette question détermine amplement l'interprétation qui peut être donnée de l'édifice, ainsi que la manière de mettre en série les principales églises romanes d'Auvergne. Une vive discussion oppose les tenants d'une datation haute (vers 1080) et les partisans d'une datation basse (deuxième quart ou milieu du XIIe siècle), ce qui implique une insertion contextuelle du bâtiment bien différente selon l'option retenue. Mais l'opposition entre datation haute et datation basse simplifie encore trop le débat. Il convient donc de présenter l'ensemble des arguments développés jusqu'à présent, en redisant que nous ne disposons d'aucun élément assuré de datation et que les positions en présence ne constituent, en l'état actuel des connaissances, que des hypothèses.
- 6 La datation basse, la plus traditionnellement admise, a été réaffirmée par Laurence Cabrero-Ravel⁵. Elle repose sur deux présupposés principaux, à commencer par l'idée que la cathédrale de Clermont aurait été reconstruite aux environs de 1095 : ce nouvel édifice marquerait le début de l'essor de l'art roman en Auvergne et serait le prototype des principales églises du diocèse. En second lieu, on admet le postulat d'un épanouissement progressif des formes : la sculpture de Mozat étant la plus aboutie d'un point de vue plastique, elle devrait donc constituer le terme d'une évolution jalonnée par les différents édifices auvergnats. Enfin, des études archéologiques ont tenté de conforter cette datation⁶. Sur le front opposé, la datation haute a été défendue par Jean Wirth. Encore vaut-il la peine de souligner que la plupart des arguments qu'il systématisait avait déjà été avancés auparavant. Ainsi, le chanoine Craplet avait remis en cause la datation traditionnelle de la cathédrale de Clermont, en soulignant que le chevet de Saint-Aignan d'Orléans s'en inspirait déjà en 1029⁷. Pourtant, il n'avait pas été jusqu'à réexaminer la datation des autres églises, comme Mozat, même s'il est clair que son observation retire un appui essentiel à l'argumentation en faveur de la datation basse de cet édifice. Quant à Zygmunt Swiechowski, il argumentait déjà que

Mozat ne saurait se situer en fin de série et qu'il convenait au contraire de considérer les chapiteaux des autres édifices, notamment Saint-Nectaire et Notre-Dame-du-Port, comme des copies faibles de ceux de Mozat. Maintenant la référence à la date de 1095 pour la cathédrale de Clermont, il plaçait toutefois Mozat au tout début du XII^e siècle⁸. Cette position moyenne a été adoptée, à sa suite, par Louis Grodecki, puis par Yves Christe⁹.

- 7 L'argumentation de J. Wirth s'inscrit dans une salutaire réflexion d'ensemble sur les procédures de datation, qui conduit à repenser bien des aspects de la chronologie de l'art roman et à remonter dans le temps de nombreux édifices de premier plan¹⁰. En ce qui concerne Mozat, il réunit les deux arguments exposés antérieurement – l'un par B. Craplet, l'autre par Z. Swiechowski – et en tire toutes les conséquences. Mozat prend ainsi place en tête de série, tandis que rien n'oblige à maintenir une référence à la date fétiche de 1095. En outre, des comparaisons avec des sculptures de dates précoces (tombeau de saint Front à Périgueux, entre 1077 et 1081; chapiteaux de la nef de Sainte-Foy de Conques, avant 1080; chapiteaux de Saint-Jacques de Compostelle, vers 1080¹¹) conduisent à situer la sculpture de Mozat vers 1080. La datation des autres édifices auvergnats en découle : la partie occidentale de la nef de Brioude et Chanteuges, où certains chapiteaux sont attribués au sculpteur de Mozat ou à l'un de ses assistants, très peu après 1080; Saint-Nectaire et Notre-Dame-du-Port vers 1090-1100¹². Cette argumentation nous semble fondée et c'est la base de la chronologie que nous adoptons dans le présent travail.
- 8 Mais un autre aspect du débat est porteur d'implications plus fortes encore, quant à l'interprétation du décor sculpté de Mozat. En effet, 1095 est la date incontestable du rattachement de Mozat à Cluny. Dès lors, les tenants de la datation basse, tout comme ceux qui optent pour la datation moyenne, situent la sculpture de Mozat après cette césure majeure dans l'histoire de l'abbaye. Ils sont donc enclins à rechercher des influences bourguignonnes dans la sculpture mozacoise, comme le fait Z. Swiechowski, et, plus généralement, à l'inscrire dans le contexte d'un retour aux exigences monastiques plus strictes qu'implique l'intégration à l'*ecclesia cluniacensis*. En revanche, la datation haute inscrit les sculptures de Mozat dans un tout autre contexte. S'appuyant sur le passage de l'acte de donation qui mentionne le relâchement de la discipline comme justification du rattachement à Cluny, J. Wirth met la sculpture mozacoise en relation avec une pratique monastique non réformée, vis-à-vis de laquelle le rattachement à Cluny aurait eu valeur de mesure disciplinaire¹³. Plus précisément, il analyse les « thèmes profanes d'inspiration antique », qui abondent à Mozat, comme expression d'un « répertoire païen idyllique », développé dans une absence de dimension morale suggérant une « tolérance envers le paganisme et la chair », voire des « goûts homosexuels que légitimait l'héritage antique »¹⁴. Dans un séminaire tenu en 2007, Jean Wirth a repris l'essentiel de son argumentation et confirmé la datation haute, tout en infléchissant l'interprétation du cycle mozacois¹⁵. Celui-ci est alors référé moins à l'idée d'un paganisme assumé qu'à la notion de romanité. La puissante inspiration antiquisante de la sculpture de Mozat ne signifierait pas tant une tolérance à l'égard du paganisme et de la chair qu'une référence à un passé romain prestigieux, auquel est associé le fondateur supposé de l'abbaye, le sénateur romain Calminius. L'atmosphère romanisante créée par le sculpteur serait une manière d'hommage à l'époque du fondateur, venant exalter l'ancienneté prestigieuse de l'abbaye¹⁶. On note du reste que l'accumulation des signes d'ancienneté est un procédé fort courant, par

lequel les institutions ecclésiastiques s'efforcent de construire et de consolider leur légitimité.

Singularité de Mozat

- 9 Il est donc impossible d'engager l'étude du décor sculpté des églises auvergnates sans adopter préalablement une série d'hypothèses de datation, indispensables pour analyser sériellement les édifices pris en compte. Que ces hypothèses initiales puissent infléchir les analyses menées ensuite est un risque dont on doit être conscient. En même temps, ces études devraient permettre soit de conforter soit d'infirmer les hypothèses de départ.
- 10 Celles-ci sont principalement deux. D'une part, nous considérons comme valides les arguments qui conduisent à placer Mozat en tête de série des édifices auvergnats et, de plus, à une date haute, antérieure à 1095 et sans doute proche de 1080. En même temps, nous espérons que l'analyse sérielle nous permettra de préciser de quelle manière il convient de penser le rapport entre Mozat et les édifices postérieurs, notamment Saint-Nectaire et Notre-Dame-du-Port. Si l'écart est considérable, quel en est exactement le sens ? Faut-il y voir le reflet d'une scission entre un monde monastique pré-réformé, voire licencieux, et le retour au strict moralisme de la réforme grégorienne, comme le propose J. Wirth ? Faut-il radicaliser l'écart à ce point ou est-il possible de l'associer à des oppositions moins extrêmes ?

Fig. 5



Chapiteau antique provenant du temple de Mercure, au sommet du Puy-de-Dôme (conservé au Musée Bargoin, Clermont-Ferrand)

- 11 D'autre part, si la référence à un paganisme assumé semble discutable, nous adopterons la notion de romanité, à travers laquelle J. Wirth a, dans un second temps, proposé de rendre compte du cycle mozacois. Cette notion demanderait à être développée et précisée. On se contentera cependant de quelques remarques sommaires. C'est un fait assez bien connu que les médiévaux ont attribué une haute valeur à l'art antique, dont ils ont cherché, notamment à l'époque carolingienne, puis à partir du XI^e siècle, à s'approprier, par divers moyens, le prestige et la dignité. La fréquence des remplois de sculptures antiques a été plusieurs fois étudiée et l'on a pu noter, par exemple, que les

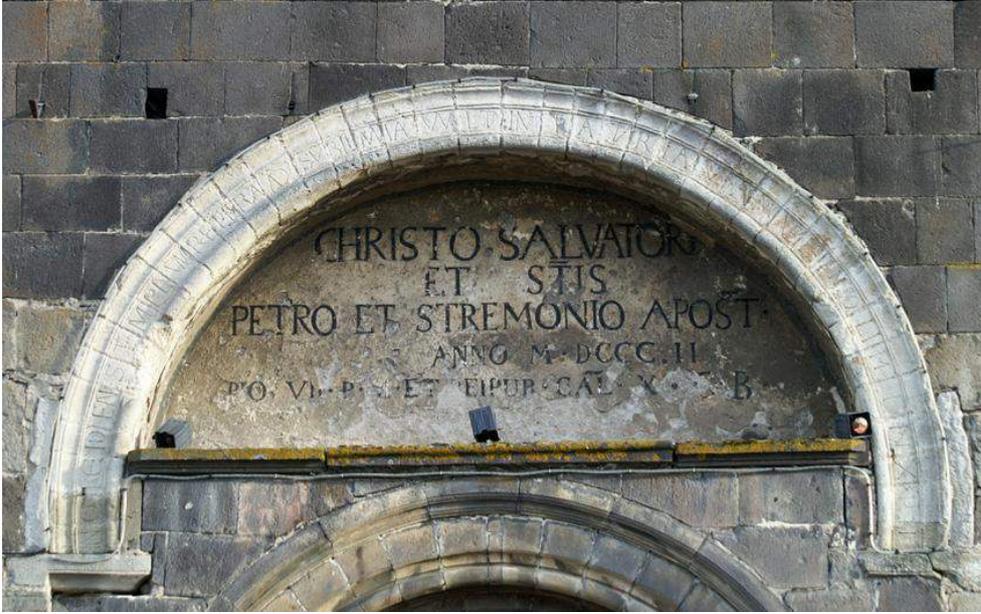
sarcophages constituaient les pièces les plus recherchées, « as a very symbol of *romanitas* »¹⁷. La copie (ou la citation) d'œuvres antiques, également fréquente, a certainement été favorisée, dans le cas de l'Auvergne, par l'abondance des constructions romaines et des restes nombreux qui demeuraient visibles aux XI^e et XII^e siècles (fig. 5). Que les églises romanes aient cherché à se comparer, voire à s'identifier à des édifices romains est un trait récurrent¹⁸; et, de ce point de vue, le cas de Mozat est loin d'être tout à fait singulier. Mais de quelle romanité s'agit-il alors ? Cherchait-on seulement à faire référence à l'époque du fondateur Calminius ? Ou bien à celle de l'évangéliste de l'Auvergne, Austremonne, dont Mozat se targuait de détenir les reliques ? Le processus qui tend à vieillir les premiers évêques de la Gaule pour les associer à l'époque des apôtres, et notamment à Pierre ou du moins à Clément I^{er}, n'est-il pas le principal ressort d'une valorisation de la romanité, dont témoignent tant d'autres établissements ? Et n'est-ce pas dans les milieux romains de la réforme grégorienne que s'affirme tout particulièrement l'accentuation du goût pour l'antique¹⁹ ? Dès lors, si la valorisation de la romanité est un trait général de l'époque romane, que l'on peut associer à la dynamique de refondation de l'institution ecclésiastique communément appelée « réforme grégorienne », quelle particularité attribuer à la référence romanisante dans l'art de Mozat²⁰ ? Le fait que la romanité dominante de l'âge roman soit une romanité ecclésiastique, renvoyant aux premiers temps de l'Église et notamment à la figure de Pierre (avec ce paradoxe que la référence à la pureté de l'époque apostolique légitime finalement l'institutionnalisation de l'Église et la prééminence de l'autorité pontificale), n'exclut nullement que des références à d'autres romanités puissent prendre corps.

- 12 C'est pour tenter d'éclairer ces questions que nous adoptons la notion de romanité, sans chercher à en définir par avance de manière trop précise le contenu, les limites et les implications. S'inspirer ou prendre modèle ne signifie pas copier. Concrètement, les chapiteaux dont les figures ou les thèmes font nettement référence à l'art antique, sans être nécessairement repris avec le même sens ni surtout construits de la même manière, seront associés à cette notion de romanité (ils seront donc codés, dans nos cartographies, par une couleur spécifique, le jaune). L'analyse pourra tenter de préciser la nature de cette romanité, mais il s'agira surtout de cerner comment ce registre s'intègre à l'ensemble du décor sculpté. Conformément à la problématique générale de ce travail, on se demandera quelle place il occupe et quel rôle il joue au sein du lieu ecclésiastique. Ainsi, le recours à un codage spécifique des chapiteaux associés à la romanité vise à tester une hypothèse de travail. Il aurait sans doute été possible de s'en passer; mais il nous a semblé pertinent, dans le cas spécifique de Mozat et pour les raisons exposées précédemment, de pousser au maximum l'hypothèse de la romanité, afin d'en mesurer les enjeux et les limites.
- 13 Précisons encore que, pour J. Wirth, la disposition des chapiteaux est aléatoire (hormis quelques adaptations techniques et certains traits évidents mais de faible importance), de sorte qu'il n'y a rien à attendre d'une étude de leur distribution spatiale. Sur ce point, notre désaccord est patent. Il s'agira précisément, dans l'étude qui suit, de déterminer si la distribution spatiale des chapiteaux de Mozat est effectivement aléatoire ou s'il est possible d'y détecter un agencement spatial dont la prise en compte pourrait bien s'avérer nécessaire à la compréhension d'ensemble du décor sculpté de l'abbatiale. Plus précisément, doit-on considérer que les sculpteurs de Mozat ont empli la totalité de l'édifice d'une atmosphère romanisante, propre à en faire idéalement la

basilique du fondateur Calminius? Ou bien l'agencement des chapiteaux, notamment de ceux qui relèvent du registre romanisant, invite-t-il à saisir une logique plus complexe et par conséquent à infléchir cette hypothèse?

L'entrée nord, pôle constructif du décor sculpté

Fig. 6



Porche nord de l'abbatiale : arc portant une inscription datée de la fin du XIe siècle

Fig. 7



14 [Image non convertie]

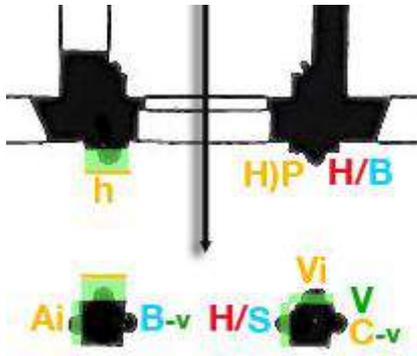
Une fois franchi le seuil de la porte nord, le regard de l'entrant s'élève vers les hauteurs

- 15 C'est sur le flanc nord de la nef que s'ouvre l'accès principal, ou du moins le plus solennel, de l'abbatiale (l'accès occidental, à travers la tour-porche, étant moins aisé et la porte du transept sud constituant l'entrée des moines, à partir du cloître²¹). L'entrée de l'église y est précédée d'un vaste porche, dont l'arc extérieur est orné d'une remarquable inscription (« ingrediens templum referat ad sublimia vultus intraturi aulam veneransque limina Christi » : « que celui qui entre dans le temple tourne son visage vers les hauteurs. Que ceux qui vont entrer dans l'église, et en vénérant le seuil du Christ... »²²; fig. 6). Ces formules définissent sur un mode optatif l'attitude idéale requise de ceux qu'elles qualifient comme entrants²³. Elles insistent sur le caractère liminal de leur position, ce qui est d'autant plus significatif que l'église tout entière paraît désignée comme *limen Christi*. Et c'est à cette liminalité qu'est associé le processus de conversion qui doit amener la personne et le regard à se tourner (matériellement et spirituellement) vers les hauteurs. Trois des caractères propres au fonctionnement du lieu sacré sont donc noués, de manière remarquablement synthétique, par cette inscription : liminalité, progression horizontale et *transitus* vertical.
- 16 Tandis que l'inscription définit sur un mode savant, accessible aux seuls clercs lettrés, la posture attendue d'un *entrant* idéal, amené à se tourner vers les hauteurs, celui qui franchit le seuil de l'édifice est saisi par le décor sculpté des chapiteaux qui le pousse à élever littéralement le regard, autant pour les admirer que pour les interroger (fig. 7). Qu'un tel effet ait été recherché semble souligné par le fait que les chapiteaux de la travée encadrant l'accès nord se caractérisent par une densité iconographique particulièrement forte. Plus précisément, les piles de cette travée introduisent

d'emblée à toutes les dimensions du décor sculpté et constituant, comme on va le voir, un pôle majeur pour l'agencement des chapiteaux de la nef.

Un accès à haute densité iconographique

Fig. 8



Les chapiteaux de la zone d'accès nord. Pour les codages utilisés dans les cartographies, on renvoie à la figure 83

Fig. 9



Trois chapiteaux à figures ornant l'une des piles de la zone d'entrée nord (à gauche)

Fig. 10



Le singe cordé

- 17 La pile que l'on voit à gauche en entrant est la seule, parmi toutes celles de la nef, qui comporte trois chapiteaux à figures (fig. 8 et 9). Le plus à droite présente un des thèmes les plus récurrents de la sculpture romane auvergnate : le **singe cordé** (codage : H/S) (fig. 10). Il fait l'objet d'un traitement plastique extrêmement soigné, que n'égaleront pas les versions postérieures. Les deux figures prennent place sur les angles du chapiteau, dont elles occupent toute la hauteur. Elles s'inscrivent dans un décor d'acanthé, disposé sur deux niveaux : une première couronne en fort relief de feuilles recourbées, sur lesquelles elles sont assises, et trois grands feuillages qui, à l'inverse, sont plats et se dressent de part et d'autre de leurs bustes. L'homme et le singe sont, l'un comme l'autre, bien assis sur une feuille retombante dont l'extrémité se loge ingénieusement dans leur entre-jambes, comme de discrètes allusions phalliques. On retrouvera très fréquemment ce double engagement iconographique et ornemental du végétal : d'une part, il sert de siège aux deux figures et, d'autre part, il sert de fond et d'encadrement à leur relation, dont la figuration n'appelle nullement, par elle-même, celle du végétal. Dans le chapitre VI, on traitera de manière plus exhaustive de l'ornementalité végétale et il suffit de dire provisoirement que le végétal, répandu sous une forme ornementale sur l'ensemble des chapiteaux, inscrit les figures dans un *milieu commun*, qui signe leur appartenance au lieu ecclésial, marqué, décoré et honoré comme sacré.
- 18 Bien que la disposition d'ensemble des deux figures semble les placer sur un plan d'égalité, les signes de différenciation ne manquent pas. Tandis que l'homme, au visage serein, porte un vêtement soigneusement détaillé (comme le sont les lacets de ses chaussures²⁴), le singe, dont les marques d'animalité se concentrent sur la tête (cou plissé, front proéminent et anguleux), exhibe un corps nu, entièrement humanisé, et affecte une pose très déterminée, avec ses mains plantées sur les genoux. Principal élément de mise en relation des deux figures, la corde, fermement tenue (et tendue) par l'homme indique clairement la domination que celui-ci exerce sur le singe, son double. Ainsi se trouvent exprimés à la fois une forte polarisation et un rapport hiérarchique. C'est bien en termes de domination de l'homme sur les forces animales que l'on croit pertinent d'analyser ce chapiteau – étant entendu que cet énoncé peut (ou non) s'accompagner d'une lecture morale, insistant sur la maîtrise des passions animales de l'homme, c'est-à-dire de ses penchants au vice.

Fig. 11



Victoires ailées tenant un bouclier

- 19 A gauche du singe cordé, apparaît le **chapiteau des Victoires** (codage : Vi) (fig. 11). Les deux figures masculines, ailées, casquées et entièrement nues, sont disposées symétriquement, au-dessus d'une couronne d'acanthes. Celle de gauche est comme accroupie sur l'acanthé, les genoux ramenés sous la poitrine, tandis que celle de droite a les genoux vers le bas, l'une de ses jambes disparaissant derrière l'acanthé. Chacune d'elles tient un bouclier, tendu vers le centre du chapiteau, où apparaît une colonne cannelée, surmontée d'une tête plutôt grimaçante (en contraste avec la sérénité des visages des Victoires). Bien visible de l'entrant, ce chapiteau est l'un de ceux qui s'inscrit le plus explicitement dans le registre de la romanité. Il renvoie aux figurations antiques des Victoires, vouées à la célébration de la gloire impériale, telles qu'elles apparaissent par exemple, de part et d'autre du dieu Mars, sur l'arc de Septime-Sévère, à Rome²⁵. Si la figuration des Victoires elles-mêmes est rare dans l'art médiéval, on a pu souligner comment l'iconographie des anges – notamment lorsqu'ils sont disposés de part et d'autre d'un motif christologique inscrit dans un médaillon et se chargent d'une dimension clairement triomphale – constituait une manière de conversion de l'image antique des Victoires²⁶. Ici, la masculinisation des Victoires (figures féminines et drapées dans les œuvres antiques) et leur relation à la végétalité ornementale, fondamentale dans l'agencement des chapiteaux, transforment très sensiblement leur statut pour le rapprocher de celui des anges, sans les identifier à eux (leur nudité ne va pas dans ce sens, mais elle pourrait être tenue pour un signe de plus grande spiritualisation, comme on le verra plus loin). Il s'agit en somme de donner un accent *christianisable*, c'est-à-dire potentiellement chrétien, à des figures romanisantes. C'est un processus de relève de la romanité qu'on retrouvera ailleurs.

Fig. 12



Centaures tenant les fruits d'un arbre central

- 20 Sur la même pile, prend place le **chapiteau des centaures** (codage : C-v) (fig. 12). Ils sont disposés symétriquement, les bustes soigneusement calés sur les angles du chapiteau, de part et d'autre d'un « arbre » central, dont ils tiennent les fruits, tandis que deux rinceaux végétaux, partant de la base de l'arbre, viennent se loger entre leurs pattes. Leurs queues amplement végétalisées se terminent elles-mêmes par un gros bourgeon. Voilà un nouvel exemple de végétal jouant à la fois du registre iconographique et du registre ornemental (à la fois investi par les figures qui le tiennent et ayant prise sur leur corps). On sait que les centaures sont, dans les textes médiévaux, pris le plus souvent en mauvaise part, voire clairement associés aux vices et aux ennemis de l'Église. Pourtant, cette caractérisation négative n'est pas la seule possible et il existe aussi des centaures pacifiques et civilisés, comme Chiron, Pholos ou celui qui apparaît dans la *Vie de Paul ermite*. Ici, n'apparaît aucun des signes négatifs volontiers associés aux centaures (pilosité, chevelure hirsute, gestes agressifs, etc.). Au contraire, la sérénité de leurs visages, leur disposition ordonnée et leur relation au végétal très épanoui et fructifère qui les enveloppe complètement excluent d'en faire des figures inquiétantes ou maléfiques. Compte tenu de ces éléments, on considèrera (choix qui reste, certes, soumis à discussion) que les centaures s'inscrivent ici, comme les Victoires avec lesquelles ils voisinent, dans le registre d'une romanité dont le degré de positivité devra être précisé (notamment en fonction de la végétalisation, non romanisante, des queues).

Fig. 13



Dragons à queues végétalisées

- 21 Sur la pile située à droite de la porte, bien visible par l'entrant, un chapiteau montre **deux dragons affrontés** aux mâchoires menaçantes et aux queues végétalisées (codage : B-v) (fig. 13). Ces figures donnent une tonalité et un cadre explicitement moralisés, en contraste avec les figures romanisantes. Toutefois, par comparaison avec la puissance de désordre et d'agitation maléfique dont les dragons sont généralement investis dans l'art roman, ceux de Mozat ont une posture très assagie et se caractérisent par des courbes fort élégantes. La végétalisation de leur queue marque leur soumission à un ordre supérieur qu'ils honorent en dépit de leur nature négative. Ils se plient à un schéma omniprésent à Mozat : deux figures en stricte symétrie, de part et d'autre de l'axe médian du chapiteau, avec les têtes bien calées sous les angles du tailloir (on note toutefois qu'elles sont ici divergentes, ce qui introduit peut-être une connotation négative). Cette mise en ordre s'applique donc avec constance, même dans le cas des rares figures clairement associées au mal.

Fig. 14



Les trois chapiteaux de la pile de la zone d'accès nord (à droite) : l'opposition aigles/dragons et la médiation du végétal

Fig. 15



Aigles aux ailes déployées

- 22 Sur la même pile, à droite du chapiteau aux dragons, se situe un beau chapiteau entièrement végétal à double couronne d'acanthes, surmontée de très discrètes hélices et volutes (fig. 14). Ce chapiteau est comme un témoin de la souveraineté et de la beauté de l'ordre que le végétal incarne face aux dragons. Sur la même pile encore, un chapiteau montre des **aigles aux ailes déployées**, juchés sur une couronne d'acanthes (codage : Ai) (fig. 15). L'aigle de la face centrale, entièrement frontal, déploie les ailes de manière particulièrement majestueuse, tandis que celui de la face droite tourne la tête vers son congénère (par opposition avec les dragons aux têtes détournées). Dépouvue d'animal, la face gauche du chapiteau est entièrement végétale. Cette étonnante dissymétrie, qui s'écarte de la disposition habituelle des aigles sur les chapiteaux auvergnats, s'éclaire peut-être si on considère que les trois chapiteaux de cette pile forment une sorte de séquence dont le végétal constituerait l'un des fils conducteurs. Sur les deux faces opposées de la pile, deux dragons à queues végétalisées (indice de soumission à l'ordre) et deux aigles juchés sur du végétal (indice de domination) forment des couples antagoniques (fig. 14). Ils sont séparés par un chapiteau où le végétal affirme sa positivité pour elle-même, tandis qu'il revient sur la face latérale gauche du chapiteau aux aigles, comme un trait d'union et une marque d'affinité foncière avec ces oiseaux qui en font le royaume supérieur sur lequel ils étendent leur puissance. Ces aigles, en particulier celui de la face centrale, évoquent de façon insistante l'emblématique antique, notamment impériale; et c'est donc dans le registre de la romanité que nous inscrivons ce chapiteau. Toutefois, il est bien évident que l'aigle est également doté d'une valorisation forte dans la symbolique chrétienne et c'est du reste à celle-ci que l'on associera la présence des aigles dans les édifices analysés dans les chapitres suivants. Cette bivalence, certainement volontaire et non exclusive, peut faire légitimement hésiter, pour le codage de ce chapiteau, car elle légitimerait aussi bien le jaune de la romanité et le rouge du positif chrétien. Si nous optons pour la première solution, c'est parce qu'elle nous semble pertinente dans le contexte spécifique de Mozat, mais aussi parce que la façon la plus judicieuse de tester l'hypothèse de la romanité consiste à lui donner l'extension la plus ample possible.

Fig. 16



Chapiteau végétal à deux masques

- 23 Sur le mur gouttereau nord, en face de cette pile, figure un **chapiteau végétal aux deux masques**, présentant la même dissymétrie que celui des aigles (codage : h) (fig. 16). Les caractéristiques des visages, dotés d'une longue barbe, permettent un rapprochement avec des chapiteaux antiques et autorisent donc à les associer au registre de la romanité. Sereins, les deux visages sont encadrés de grandes feuilles d'acanthés retombantes et les volutes leur font comme une sorte de rayonnement; la pousse des barbes et des moustaches fait écho à la vitalité des feuilles. Cette étroite association, mais sans hybridation, marque une grande harmonie entre l'homme mûr et le végétal épanoui, qui sont traités à la même échelle.

Fig. 17



Tobie-Arion chevauchant un poisson. Samson-Hercule terrassant un fauve

- 24 De l'autre côté de la porte, toujours sur le mur gouttereau nord, apparaît un chapiteau d'interprétation particulièrement délicate. Un arbre, placé sur l'axe médian (mais présentant un développement dissymétrique, plus abondant à gauche), sépare deux scènes distinctes, dont les protagonistes sont le plus souvent identifiés comme **Tobie et**

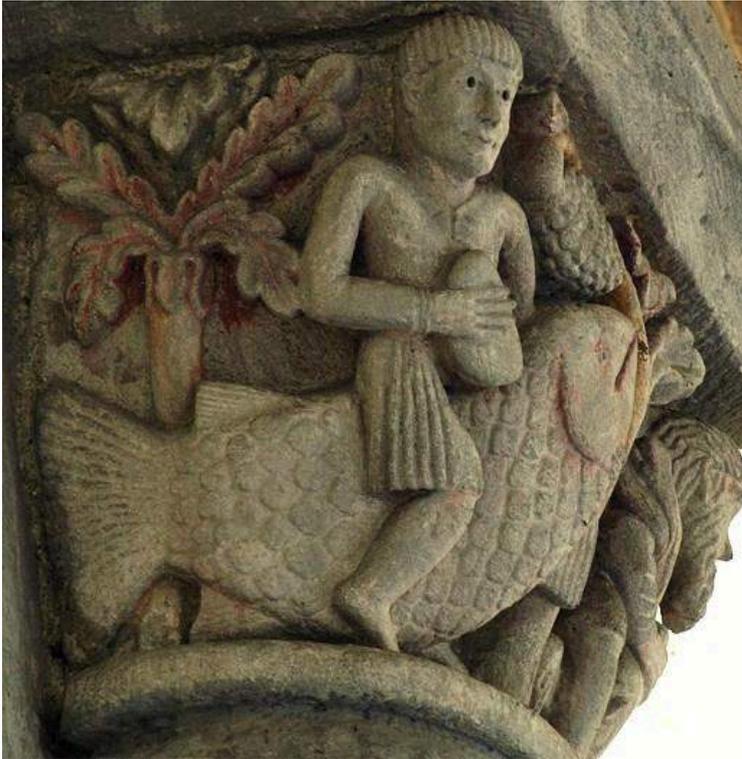
Samson (codage : H)P H/B) (fig. 17). L'homologie des deux scènes, qui justifie leur association sur le même chapiteau est claire : il s'agit dans les deux cas de marquer la domination que l'homme exerce sur le règne animal. Certes, elle se manifeste de manière violente dans un cas (à droite), alors que dans l'autre (à gauche), il s'agit plutôt d'une maîtrise fondée sur une coopération, dans laquelle l'animal se met au service de l'homme – soit une différence caractéristique de l'écart entre *bestia* (l'animal sauvage) et *pecus* (l'animal domestique) et des rapports distincts que l'homme peut entretenir avec chacune de ces deux catégories²⁷.

Fig. 18



Samson-Hercule terrassant un fauve

Fig. 19



Tobie-Arion chevauchant un poisson

- 25 Le personnage de droite est barbu; sa cape ouverte, aux plis agités, souligne l'intensité de son geste (fig. 18). Il est à califourchon sur l'encolure d'un fauve renversé dont il tient fermement les mâchoires ouvertes. Cette posture renvoie tout à la fois aux figurations de Samson (et/ou David) terrassant le lion et à celles d'Hercule, et il est loisible de penser que cette scène convoque le souvenir de ces diverses gestes héroïques. Le personnage de gauche est un homme imberbe, vêtu, chevauchant un gigantesque poisson qu'il tient, d'une main, par le dessous de la tête (fig. 19). Dans sa main droite, apparaît une sorte de poche, dont la forme curieuse ne permet guère de l'identifier à un sac, ni du reste à quelqu'autre objet que ce soit. Cet élément mystérieux constitue le principal argument pour relier cette scène à l'histoire de Tobie : en l'absence de toute autre identification disponible, on a proposé de voir là le foie du poisson dont Tobie a extrait le fiel destiné à guérir la cécité de son père, Tobit²⁸. Cependant, une difficulté majeure tient au fait que rien, dans le livre biblique qui porte son nom, ne justifie de montrer Tobie chevauchant le poisson. Et, parmi les 133 occurrences de Tobie, données par l'Index of Christian Art de Princeton (ainsi que dans les représentations complémentaires que l'on a pu rassembler), aucune ne le montre dans pareille position²⁹. L'inventivité de l'iconographie médiévale invite certes à ne pas exclure la possibilité d'une représentation atypique; mais encore faudrait-il être en mesure de lui attribuer une certaine pertinence. Quelle serait-elle ici ? Le souhait d'établir un parallèle avec Samson-Hercule pourrait-il constituer une incitation suffisante? La difficulté incite plutôt à explorer d'autres possibilités, d'autant qu'il existe dans l'art antique des représentations bien connues, figurant un homme chevauchant un poisson. Elles se réfèrent à plusieurs histoires dont la plus célèbre est celle d'Arion, rapportée par Ovide, mais aussi par de nombreux auteurs chrétiens³⁰. Il

est particulièrement significatif de la voir évoquée en bonne place dans la *Cité de Dieu*, où Augustin se réfère au « célèbre cithariste », que l'équipage voulait jeter à la mer et qu'un dauphin ramène sain et sauf au rivage³¹. Plus intéressant encore, il mentionne cette histoire en même temps que les récits bibliques de libération (notamment de Daniel et de Jonas), afin d'argumenter que les païens, qui se moquent des récits chrétiens, en rapportent d'autres qui ne sont pas moins extraordinaires. Que l'histoire d'Arion soit associée par Augustin à celle de Jonas, qu'elle soit donnée comme exemple d'un récit païen susceptible d'ouvrir la voie à la compréhension des récits bibliques (c'est-à-dire comme exemple d'une relève des traditions antiques au sein de l'univers de croyance chrétien), voilà qui donne quelques raisons de soutenir la pertinence de sa présence dans le décor sculpté de Mozat (où, du reste, apparaît aussi Jonas, à l'extrémité orientale de la nef).

- 26 Pourtant, surgit ici une nouvelle difficulté. En effet, l'objet (la poche ?) que tient le personnage ne semble trouver aucune justification dans l'histoire d'Arion. Faudrait-il alors recourir au trop commode argument d'une histoire de l'art prompte à déprécier les artistes médiévaux en leur attribuant une incompréhension du modèle utilisé (la cithare pouvant alors se transformer en objet informe) ? Compte tenu du haut degré d'élaboration des sculptures mozacoises et de leur rapport à l'antique, cette hypothèse semble devoir être exclue, plus que dans tout autre cas encore. Faut-il alors renoncer à une identification spécifique et en revenir, dans l'analyse de ce chapiteau, à l'idée d'une domination générique exercée sur le monde animal ? Toutefois, la poche semble pointer avec insistance vers une signification précise, tandis que la scène de droite peut difficilement éviter de faire jaillir les noms de Samson et Hercule. Ne faut-il pas alors envisager une hybridation iconographique, qui associerait judicieusement, dans la même figure, l'antique Arion et le biblique Tobie ? Ce procédé est l'un de ceux par lesquels l'image médiévale s'emploie à jouer d'une superposition de sens, et son usage serait d'autant moins improbable qu'on le voit manifestement à l'œuvre dans la scène voisine, convoquant probablement le souvenir de Samson et celui d'Hercule. Cette hypothèse nous invite à opter pour un double codage, l'un dans le registre chrétien, l'autre dans le registre de la romanité, ce qui entend indiquer surtout qu'elles peuvent, l'une et l'autre, être inscrites dans ces deux registres de lecture³².

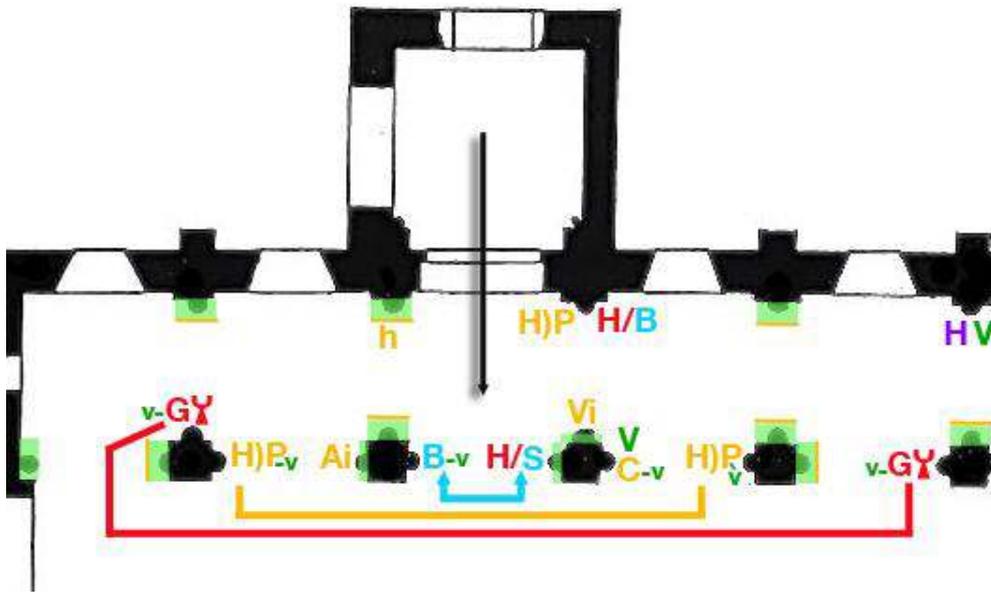
Une série d'emboîtements longitudinaux

Fig. 20



Les chapiteaux du bas-côté nord (respectivement vers l'est et vers l'ouest, à partir de l'entrée nord)

Fig. 21



Symétries longitudinales emboîtées, de part et d'autre de l'axe du porche nord

- 27 Nous allons maintenant analyser comment la travée de l'accès nord constitue un pôle à partir duquel s'ordonne une partie du décor sculpté de la nef. En premier lieu, on observe une série d'emboîtements longitudinaux, formée par des chapiteaux placés en symétrie de part et d'autre de l'axe de l'entrée nord (fig. 20 et 21). Repartons des chapiteaux placés en vis-à-vis, sur l'arc que l'entrant découvre en face de lui : le singe cordé et les dragons affrontés (fig. 7, 10 et 13). Ils ne forment pas une paire, car le second chapiteau est entièrement consacré à des figures négatives (codage bleu), tandis que le premier met en scène une figure négative dominée par une autre positive (codage rouge/bleu). Toutefois, le singe et le dragon sont, dans le monde roman, si clairement associés aux puissances maléfiques et au péché qu'il paraît difficile de ne pas considérer ce vis-à-vis comme intentionnel et destiné à inscrire un noyau négatif au seuil même de l'édifice. La puissance négative du singe est certes assujettie par l'homme qui le tient encordé et, parallèlement, la valeur maléfique associée aux dragons est atténuée par leur soumission à un ordre formel harmonieux et par leur végétalisation. Toutefois, la présence du mal est si exceptionnelle dans les chapiteaux de Mozat que la disposition rapprochée de ces figures acquiert une portée remarquable. Quoi qu'il puisse en être des phénomènes d'encadrement et d'euphémisation déjà soulignés, ces deux chapiteaux font résonner, face à l'entrée nord, une charge négative singulièrement marquée, à l'échelle de l'édifice. Même s'il s'agit d'un parti pris que l'on pourra jugé quelque peu excessif, nous soulignerons ce trait en considérant que nous avons affaire là à deux chapiteaux *appariés* (rappelons qu'on distingue les paires, formées de chapiteaux identiques, à quelques variations minimales près, et les chapiteaux *appariés* qui, sans être semblables, se caractérisent par une similitude très forte).

Fig. 22



Hommes chevauchant des boucs (deuxième travée)

Fig. 23



Hommes chevauchant des boucs (quatrième travée)

- 28 Deux chapiteaux identiques, formant cette fois une paire, ont été placés en symétrie parfaite par rapport à l'axe de la porte nord : l'un est situé une travée plus à l'est, l'autre une travée plus à l'ouest. Comptant parmi les œuvres les plus caractéristiques de la sculpture mozacoise, ils figurent des **hommes chevauchant des boucs** (codage : H)P-v) (fig. 22 et 23). Bien qu'identiques pour l'essentiel, les deux versions jouent de variations minimales, qui donnent au chapiteau situé vers l'est une intensité plus grande encore. La nudité des hommes s'y dévoile davantage et, au lieu de tenir des deux mains les cornes de l'animal, ils empoignent un énorme végétal en guise de sceptre ou d'attribut de leur vigueur. De ce fait, le déploiement végétalisé des queues des boucs, très développé dans le premier chapiteau, est atténué, comme s'il avait été transféré à ces éléments autonomes que sont les végétaux tenus en main. Enfin, l'un des hommes a la bouche ouverte et se distingue par une coiffe à bord festonné, évoquant une couronne, alors que, sur l'autre chapiteau, les deux hommes portent des coiffes plissées en accordéon. Dans tout autre édifice roman, le symbolisme associé au bouc et la nudité des hommes, nettement perceptible sous leurs manteaux impudiques, conduiraient à classer ces scènes parmi les figurations des vices. Mais on ne relève ici aucun élément de dévalorisation. Les visages sereins et la corporalité épanouie, ainsi que l'équilibre des postures et l'ordonnancement symétrique des figures empêchent de les considérer

comme négatives. On admettra donc qu'elles valent (exception faite, à nouveau, de la végétalisation des queues), comme indices de romanité, assumés comme tels en dépit d'une thématique pour le moins ambiguë.

Fig. 24



Griffons autour d'un calice (travée occidentale)

Fig. 25



Griffons autour d'un calice (avant-dernière travée vers l'est)

- 29 Deux chapiteaux formant une autre paire encadrent ceux qu'on vient d'analyser, une travée plus à l'est pour l'un, un peu plus à l'ouest pour l'autre. Ils montrent chacun **deux griffons autour d'un calice** (codage : G-v + calice) (fig. 24 et 25). D'une parfaite élégance, les animaux aux queues végétalisées et enroulées entre leurs pattes sont strictement symétriques. Leurs têtes se font face, précisément placées au-dessus du calice. Dans un cas, un seul griffon lève l'une de ses pattes avant (l'autre s'appuyant entièrement sur l'astragale ou sur la base du calice), introduisant ainsi une légère dissymétrie, qui disparaît dans le chapiteau situé vers l'est, où les pattes levées des deux griffons encadrent avec plus de perfection la panse du calice, en guise d'hommage complet³³. La figuration de griffons accostant un canthare a certes des antécédents abondants dans l'art antique, mais la présence de la coupe, que sa forme bien différente de celle du vase à anses antique³⁴ permet de tenir pour un calice, invite surtout à mettre en avant les précédents chrétiens, bien attestés depuis l'époque paléochrétienne³⁵. En outre, les griffons antiques peuvent certes avoir aussi la queue végétalisée, mais la végétalisation s'inscrit à Mozat dans un processus général sur lequel on reviendra³⁶. La référence explicite au sacré eucharistique invite donc à opter pour la couleur rouge de

notre codage (puisque l'on a affaire à un cas particulièrement clair de relève chrétienne d'un thème antique). Quant à la disposition de cette paire, elle présente une certaine irrégularité. Il aurait fallu, pour bénéficier d'une stricte symétrie par rapport à l'axe de la porte nord, que le chapiteau le plus à l'ouest prenne place au revers de façade (fig. 20 et 21). Mais, comme on le verra, la première travée de la nef relève d'un autre dispositif qui requerrait une prédominance des motifs végétaux. On a donc disposé le chapiteau aux griffons sur la première pile, vers le bas-côté. Pourtant, en dépit de ce décalage, les axes de vision des deux chapiteaux aux griffons, depuis la porte nord, s'avèrent presque symétriques (fig. 21). En tout cas, cette disposition suffit à faire jouer efficacement ce qui semble l'essentiel : le système d'emboîtements successifs, construit à partir de la porte nord et culminant avec la paire des chapiteaux aux griffons.

- 30 Comme le met en évidence la figure 21, cet agencement ne peut qu'avoir été soigneusement calculé. La présence de trois paires de chapiteaux en disposition symétrique est en elle-même significative. Mais la façon dont fonctionne leur emboîtement est plus remarquable encore. Au centre du dispositif, apparaît un couple de chapiteaux à forte teneur négative; mais il est encadré par une paire investie du prestige de la romanité, laquelle est à son tour encadrée par une positivité plus forte encore, renvoyant au cœur eucharistique du sacré chrétien. Ce dispositif d'emboîtements longitudinaux esquisse les trois étapes d'une progression hiérarchique, selon une logique que l'on retrouvera au fil de nos analyses.

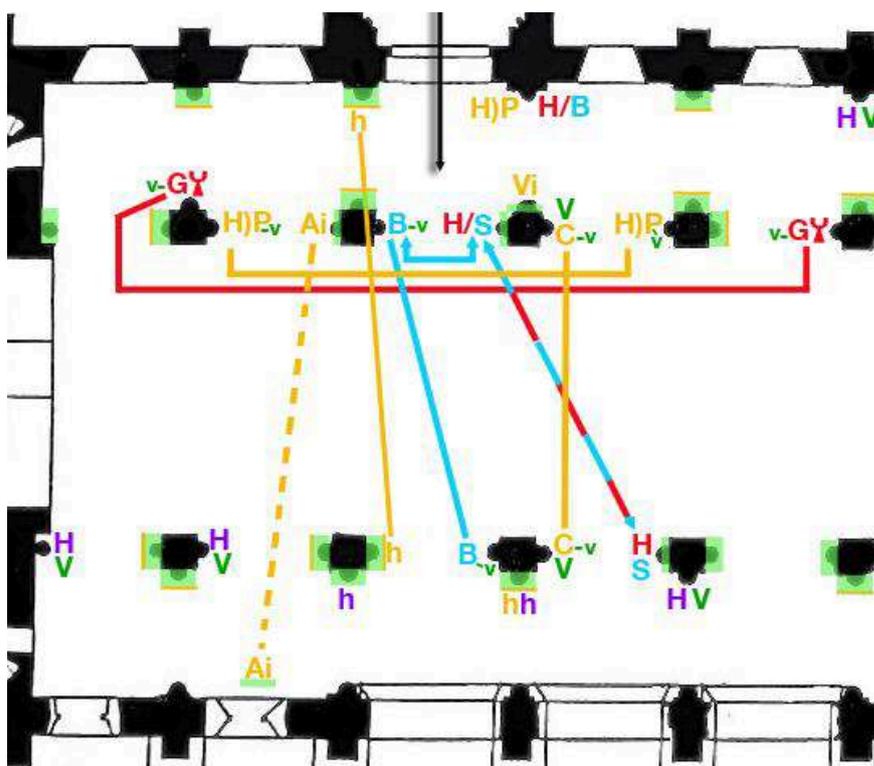
Des paires en symétrie axiale

Fig. 26



La nef, vue vers l'ouest. Au premier plan, de part et d'autre, les deux chapiteaux aux centaures, en symétrie axiale. On aperçoit la porte du jubé gothique, réutilisée au revers de façade

Fig. 27



Paires en symétrie axiale (ou quasi axiale), implantées à partir de la zone d'accès nord

Fig. 28



Centaures tenant les fruits d'un arbre médian (côté sud de la nef)

- 31 L'accès nord est aussi le point d'ancrage de paires de chapiteaux en symétrie axiale, c'est-à-dire disposées par rapport à l'axe principal (ouest-est) de l'édifice (fig. 27). A dire vrai, une seule de ces paires est en symétrie axiale stricte : elle est formée par un second **chapiteau aux centaures**, répondant à celui que l'on a déjà commenté (fig. 26 et 28). Les variantes sont minimales : cheveux bouclés et non raides; pattes avant posées, ou presque, sur l'astragale et non levées au-dessus des rinceaux partant du tronc central ; réduction du végétal placé entre les pattes des centaures à de modestes feuilles ; position retombante des fruits de l'arbre médian, dont les centaures tiennent cette fois la tige. Au lieu de marquer une intensification, comme pour plusieurs des paires déjà commentées, ces variations semblent seulement introduire une diversité qui

permet de valoriser la duplication des chapiteaux, au lieu d'en faire une simple et mécanique répétition. Il est remarquable d'observer que l'intensification au sein des paires placées dans la nef est coordonnée à un différentiel de localisation ouest-est, de sorte que son absence, dans le cas d'une paire en symétrie axiale, s'avère assez compréhensible. Soulignons enfin qu'une disposition en symétrie axiale est rare dans les nefes romanes et que son usage ici est un autre indice de valorisation des centaures.

Fig. 29



Dragons aux queues végétalisées (côté sud de la nef)

Fig. 30



Chapiteau végétal à trois masques

- 32 Les autres paires (ou chapiteaux appariés) sont disposées en symétrie décalée. C'est le cas des deux **chapiteaux aux dragons**, qui forment une paire stricte, à peu près dépourvue de la moindre variation. Ils figurent bien dans la même travée, mais en

diagonale (fig. 29). Quant au **chapiteau aux masques** du mur gouttereau nord, il a son répondant sur la pile sud de la même travée (fig. 30). Il s'agit d'un chapiteau apparié car, si la tête de la face centrale est très similaire (encore qu'elle témoigne d'un traitement plastique plus nettement romanisant), chacune des faces latérales porte cette fois un visage. Ils sont imberbes et fort différents l'un de l'autre, comme on le précisera plus loin.

Fig. 31



Homme et singe (tenant respectivement un objet sphérique et un vase)

- 33 Le singe cordé trouve également son répondant côté sud, mais selon un axe diagonal plus prononcé que dans les autres cas (fig. 27 et 31). Il s'agit du reste de deux chapiteaux présentant des figures nettement différenciées. On retrouve **l'homme et le singe** dans une disposition d'ensemble identique : mêmes positions aux angles du chapiteau, mêmes postures assises, même mode d'association avec les feuilles d'acanthes (fig. 31). Mais un élément majeur, la corde, qui marquait la domination de l'homme sur l'animal, a cette fois disparu. On a donc affaire à deux principes opposés, simplement juxtaposés (codage : B H). Faut-il alors s'en tenir à la mise en évidence de l'opposition entre humanité et animalité, en restant ainsi sur le même registre d'interprétation que pour le singe cordé ? Ou faut-il admettre une lecture en termes plus moralisateurs ? Se fondant sur la présence de deux objets, tenus de manières différentes par l'homme et par le singe, Z. Swiechowski a avancé une telle hypothèse. Par opposition au singe dont les mains refermées sur son objet sphérique suggèreraient l'avarice, l'homme soutient par-dessous, et des deux mains, un vase qu'il semble présenter en avant, suggérant ainsi de possibles rapprochements avec des scènes associées à la largesse³⁷. La différence des gestes semble bien évoquer une telle opposition entre retenir pour soi et tendre vers autrui. En même temps, elle n'est pas suffisamment nette pour orienter de manière univoque vers l'opposition diamétrale vice/vertu. Il n'est pas impossible de considérer que l'on a affaire ici à un niveau de sens flottant, incertain, dès lors que l'image maintient l'indécision entre une lecture générique (rapport homme/animal) et une perception plus spécifiée et moralisatrice³⁸.

Fig. 32

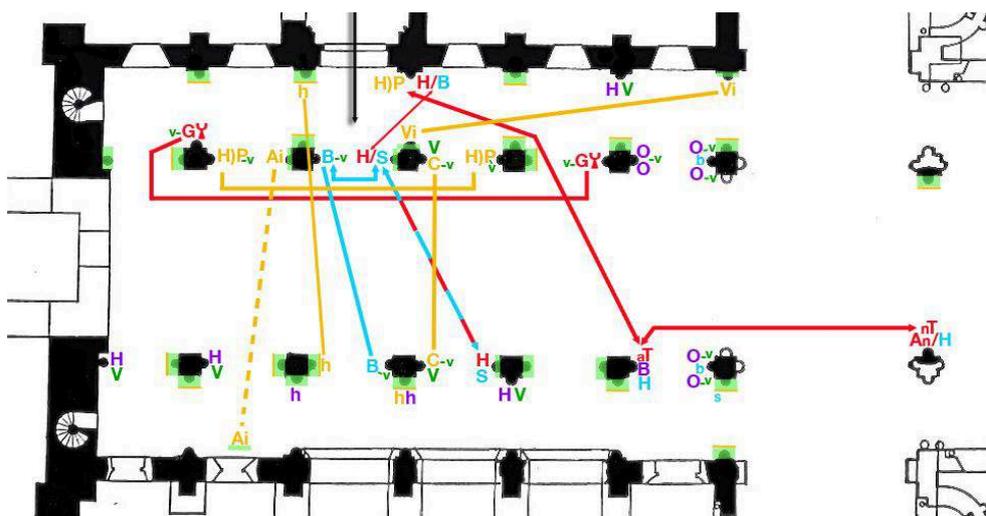


Aigles aux ailes déployées (chapiteau conservé au Musée lapidaire de Mozat)

- 34 Nous faisons l'hypothèse qu'une paire supplémentaire doit être ajoutée à celles que l'on peut actuellement observer dans la nef. En effet, le Musée lapidaire de Mozat conserve un second **chapiteau aux aigles**, tout à fait semblable à celui du bas-côté nord (à ceci près que chacune des faces est, cette fois, occupée par un aigle; fig. 32). Ses dimensions sont celles des chapiteaux de la nef et il est donc assez probable qu'il ait été initialement placé sur le mur gouttereau sud, dans la partie reconstruite après le tremblement de terre du **XVe siècle**³⁹ (fig. 27).
- 35 Au total, ce sont quatre et même certainement cinq paires (ou couples appariés) de chapiteaux qui ont été placés en symétrie axiale stricte ou décalée. Remarquons que, dans chaque cas, l'un des chapiteaux constituant ces binômes est placé sur une pile ou une colonne engagée encadrant la travée d'accès nord. Rappelons en outre que la porte nord constitue également l'axe de symétrie d'une série de paires disposées en emboîtement longitudinal. Nous avons affaire là à deux ensembles de dispositions coordonnées à partir de la travée d'accès nord, qui constitue donc un pôle constructif majeur du décor sculpté de la nef.

Deux échappées en direction du transept

Fig. 33



A partir de la zone d'accès nord : deux échappées vers l'est

Fig. 34



Victoires ailées tenant un bouclier (arc d'accès au transept)

- 36 Il faut ajouter encore que cet ensemble n'est pas entièrement fermé sur lui-même. En effet, rompant avec la disposition des paires en symétrie axiale ou longitudinale, deux chapiteaux de la zone d'accès nord amorcent des échappées en direction de la partie orientale de la nef (fig. 33). La première concerne les **chapiteaux des Victoires**, dont une deuxième version prend place sur le mur gouttereau nord, à la limite du transept (fig. 34). Elle forme avec la précédente une paire stricte, ce qui n'empêche pas quelques différences remarquables. En premier lieu, la tête centrale, entre les deux boucliers, n'est plus grimaçante, mais sereine. Du reste, il ne s'agit plus d'une tête juchée sur une colonne, mais d'une figure en buste, dont on aperçoit le vêtement échancré, sous le cou. Surtout, les Victoires se déploient avec plus d'aisance. La posture accroupie, genoux pliés sous le ventre, de l'une des Victoires du chapiteau de l'entrée disparaît (fig. 11). Cette fois, elles ont le corps orienté diagonalement vers le haut, les jambes en arrière et bien visibles, de façon à exprimer leur envol. Ce second chapiteau des Victoires est donc chargé d'une valeur plus positive, plus céleste et plus spirituelle, ce qui correspond tout à fait à sa localisation, plus à l'est dans la nef⁴⁰. De manière corrélée, la disparition de la tête grimaçante du chapiteau de l'entrée, qui pouvait encore évoquer la menace d'une puissance idolâtre, suggère bien le processus d'une relève proprement plus chrétienne du thème antique.
- 37 Par ailleurs, les deux chapiteaux des Victoires sont de dimensions légèrement différentes. En effet, les quatre chapiteaux ornant les arcs d'accès des bas-côtés vers le transept (notamment celui des Victoires) sont légèrement plus grands que ceux qui apparaissent dans les autres parties de la nef⁴¹. C'est là une donnée remarquable, qui ne semble pas avoir été observée jusqu'à présent. Le sculpteur a donc réalisé une paire de chapiteaux, tout en diversifiant leurs formats, alors que le plus simple aurait été de produire deux chapiteaux identiques et de même taille. Cela signifie qu'il a sculpté les deux versions des Victoires en sachant qu'elles étaient destinées à occuper des emplacements différents dans l'église : compte tenu de son format particulier, l'une devait nécessairement prendre place à la limite du transept, tandis que l'autre devait être située plus à l'ouest dans la nef. Ceci permet de conclure à l'intentionnalité de la concordance entre l'intensification (spirituelle) repérable entre les deux versions des Victoires et leur localisation différenciée dans l'édifice. Il y a là un indice remarquable pour soutenir que la prise en compte de l'agencement des chapiteaux au sein du lieu ecclésial pouvait intervenir dans le processus même de leur production.

Fig. 35



Jeté à la mer, Jonas est englouti par le monstre marin

Fig. 36



Régurgité par le monstre marin, Jonas apparaît sous le ricin, au pied des murailles de Ninive

38 Quant au chapiteau d'Arion-Tobie et Hercule-Samson, il est le point d'accroche d'une échappée qui mène jusqu'au **chapiteau de Jonas**, sur l'avant-dernière pile sud de la nef (codage : aT B H) (fig. 33). Devenu rare dans l'art roman, l'histoire de Jonas est représentée ici de manière exceptionnellement détaillée, en insistant sur deux moments du récit⁴². A droite, Jonas est jeté à la mer (fig. 35) : tandis que l'un des trois marins lui tient encore les jambes, la moitié supérieure de son corps est déjà avalée par le monstre marin, ce qui met singulièrement en évidence la nudité de son postérieur, devant laquelle le marin de gauche semble se voiler la face. La scène de gauche est l'exacte inversion de la précédente (fig. 36) : bien que la posture de Jonas évoque déjà son repos sous le ricin, à proximité de Ninive, il n'a pas été encore totalement régurgité par l'animal et seule la moitié supérieure de son corps émerge de sa gueule fortement dentée⁴³. L'opposition des deux moments, celui de la dévoration et celui de la libération, est bien soulignée par l'inversion des images du corps (moitié inférieure avec insistance sur les fesses vs. moitié supérieure avec insistance sur la tête). On sait que l'exégèse chrétienne, et l'Évangile déjà (Mt 12, 39-41), font de Jonas une préfiguration du Christ, de sa mort et de sa résurrection. De fait, l'histoire de Jonas s'inscrit dans l'ample paradigme de la délivrance dont participe également celle de Tobie. L'association iconographique entre Tobie et Jonas est ancienne et ces deux thèmes voisinent déjà sur le sarcophage du Mas d'Aire, au IV^e siècle⁴⁴. Et même si le chapiteau de l'entrée nord devait être tenu principalement pour une figuration d'Arion, la conjonction avec Jonas serait assurée, puisqu'Augustin fait de l'histoire d'Arion un récit de délivrance comparable à ceux auxquels croient les chrétiens.

Fig. 37



Saint Pierre, dans sa prison, libéré par l'ange

Fig. 38



Pierre conduit hors de la prison par l'ange; devant la porte de celle-ci, un soldat endormi

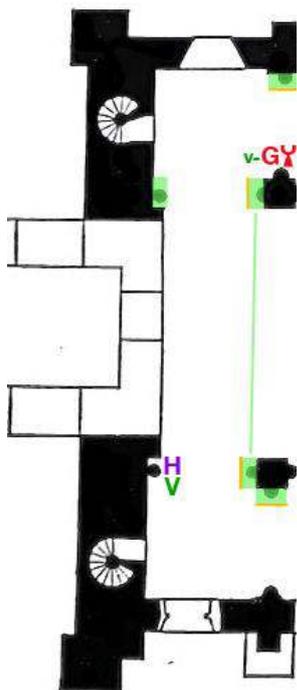
- 39 L'échappée amorcée à la porte nord consiste bel et bien en un déploiement du paradigme de la délivrance⁴⁵, comme le confirme le fait qu'elle conduit, à l'entrée de la travée droite du sanctuaire, à la **Délivrance de saint Pierre** (codage : nT An/H) (fig. 33). Dans cette scène (fondée sur Ac 12, 1-10), saint Pierre apparaît dans sa prison, dont le mur bien appareillé surmonte l'astragale (fig. 37). Sur la face latérale, sa tête s'inscrit au centre d'une belle arcade, juste entre deux chapiteaux. Sa position allongée (à l'oblique), avec la tête appuyée sur l'une de ses mains, est remarquablement similaire à celle de Jonas sous le ricin, ce qui souligne encore le rapprochement entre les deux scènes, avec une insistance sur le moment précis où chaque figure est délivrée. Ici, les bras de Pierre sont encore attachés à deux colonnes, mais l'ange qui descend du ciel et dont l'aile recouvre largement l'arcade de la prison touche le saint de son bâton, pour signifier son intervention miraculeuse. Devant la porte, un soldat endormi apparaît bouche ouverte et bouclier à terre, comme ceux que l'on verra devant le tombeau du Christ. Sur la face latérale droite, l'ange conduit Pierre par la main hors de la prison (fig. 38). Ainsi, la double représentation de Pierre (emprisonné/libéré) reprend le schéma du chapiteau de Jonas et accentue l'écho qui vibre de l'un à l'autre, tandis que l'insistance sur l'architecture de la prison (notamment sur l'arcade qui ceint la tête de Pierre) active, comme on le dira plus loin, une possible relation avec le sépulcre du Christ⁴⁶.
- 40 Au total, on doit souligner à nouveau le rôle de la porte nord comme pôle d'engendrement d'une part considérable du décor sculpté (fig. 33). Les colonnes engagées du mur gouttereau et les piles qui entourent la travée d'accès constituent un noyau de forte densité iconographique, à partir duquel un nombre élevé de paires ou de chapiteaux appariés se disposent de manière coordonnée, soit en emboîtement

longitudinal, soit en symétrie ou quasi-symétrie axiale. Comme on le verra plus loin, c'est dans cet ensemble, associée à l'importance de la porte nord, que se concentrent la plupart des chapiteaux relevant du registre de la romanité. En même temps, cet ensemble ne constitue pas une zone close sur elle-même : deux chapiteaux amorcent des échappées vers l'est. Celle que mettent en jeu les chapiteaux des Victoires s'avance jusqu'à la limite du transept; mais, pour autant que l'état de conservation du bâtiment permette d'en juger, elle ne semble pas destinée à s'aventurer plus avant (le fonctionnement par paire semble du reste exclure cette possibilité).

- 41 L'autre échappée présente un caractère dynamique bien plus marqué : on passe d'Arion-Tobie et Hercule-Samson à Jonas, puis de celui-ci à saint Pierre. Il s'agit là d'une chaîne inscrite dans la logique du paradigme de la délivrance et remarquablement coordonnée aux articulations liturgiques de l'édifice. En effet, on peut faire l'hypothèse que le chancel, qui séparait la nef des laïcs du chœur liturgique, se situait au niveau des avants-dernières piles de la nef (au sens architectural du terme)⁴⁷. Si tel est bien le cas, le chapiteau de Jonas se trouvait juste à l'aplomb du chancel, tourné vers le chœur liturgique. Le premier chapiteau doté d'un sens biblique reconnaissable sans la moindre ambiguïté correspondrait ainsi au passage de la nef au chœur liturgique. Et même si l'on devait considérer que le chancel était placé une travée plus à l'ouest, cette remarque resterait pertinente, bien que, dans l'hypothèse privilégiée ici, le rôle du chapiteau de Jonas comme marqueur d'une délimitation liturgique apparaît évidemment plus fort encore. Enfin, le chapiteau de la Délivrance de saint Pierre s'inscrit de manière incontestable sur un seuil liturgique décisif, celui du sanctuaire, et il est parfaitement logique que le saint patron de l'édifice, Pierre, soit cette fois à l'honneur. Ainsi, la progression au sein du paradigme de la délivrance est clairement associée au franchissement des limites constitutives de l'espace ecclésial : tandis qu'à la porte Nord, il donne lieu à une version chargée d'ambiguïté, dans laquelle se superposent récits païens et scripturaires, le chœur liturgique est associé à la figuration d'une claire et ample narration biblique de la délivrance; enfin, en passant du chœur liturgique au sanctuaire, on franchit un autre seuil d'éminence que souligne le passage de l'Ancien Testament au Nouveau.

L'homme dans le végétal : une séquence traversant la nef

Fig. 39



Travée occidentale de la nef

Fig. 40



Les trois chapiteaux végétaux de la travée occidentale

- 42 Il convient maintenant d'analyser un autre ensemble de chapiteaux, agencé selon des principes bien différents. Au lieu d'une structuration fondée principalement sur la mise en espace de paires de chapiteaux, il s'agit d'une séquence transformationnelle, linéairement agencée. L'association de l'humain et du végétal en est le fil conducteur. Il faut cette fois partir du revers de façade (fig. 26), sans qu'on puisse dire si ce dispositif doit être mis en rapport avec la porte de la tour-porche, dont l'usage à l'époque romane reste difficile à cerner, ou s'il s'agit seulement d'en inscrire le départ le plus à l'ouest possible. La travée occidentale est ornée pour l'essentiel de chapiteaux végétaux, ce qui contraste avec la densité iconographique de la travée d'accès nord (fig. 39). Au revers de façade, à droite de la porte, un chapiteau (très endommagé) à feuilles lisses marque, au point de départ de la séquence, une formule minimale du végétal (fig. 40). En revanche, sur les premières piles de la nef, deux chapiteaux à couronne d'acanthus et

double caulicole⁴⁸ font l'objet d'un soin particulier. En dépit de différences notables, on peut considérer qu'il s'agit de deux chapiteaux appariés, en symétrie axiale⁴⁹ (fig. 40). Ce recours coordonné à l'acanthe et aux caulicoles est un marqueur de dignité de la travée occidentale, quoique sur un mode assez discret et aussi distinct que possible de celui, plus iconographique, qui caractérise l'accès nord de l'église.

Série transformationnelle

Fig. 41



Deux hommes dans le végétal (chapiteau du revers de façade)

Fig. 42



Deux hommes dans le végétal (chapiteau du revers de façade)

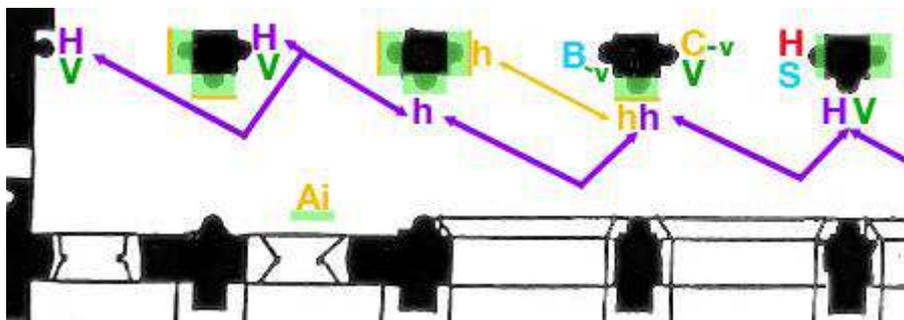
- 43 Le parcours commence véritablement avec le chapiteau situé à gauche de la porte, figurant **deux hommes dans le végétal** (codage : H V) (fig. 39, 41 et 42). En vêtement court et pieds nus, ils sont assis à califourchon sur les longues et fortes branches de deux arbres (leur pose n'est pas dénuée de connotations sexuelles). Relativement dépouillés jusqu'à leurs extrémités feuillues qui s'ouvrent en large éventail, ces arbres ont une forme très singulière que nous retrouverons plus loin. L'homme de gauche, aux cheveux bouclés, se tient solidement à deux branches, l'une en avant de lui, l'autre en arrière, en un geste d'emprise bien marqué (fig. 41). L'homme de droite, à la chevelure lisse, est différemment placé sur le végétal (fig. 42). L'une de ses jambes est pliée, le pied posé sur la branche, tandis que son autre jambe est en appui sur un gros fruit⁵⁰, que porte et enveloppe une tige courbe. Ce fruit dressé, mais en position basse, contraste avec une feuille retournée, naissant d'un court rameau symétrique. Trois fleurs poussent sur cet arbre, en sorte qu'il semble porter une floraison nouvelle, d'autant plus qu'un gros bourgeon, comme prêt à éclater, vient caresser la tête de l'homme. Le sculpteur a pris soin de diversifier les fleurs : celles qui sortent symétriquement du tronc central se présentent l'une de face, l'autre de revers, comme si elle avait été rabattue par la main de l'homme; le grimpeur en tient une autre, face offerte, qu'il courbe vers son épaule. Inscrit entre deux fleurs, un bourgeon épanoui et un fruit, qui le touchent de toutes parts, l'homme témoigne d'une intégration dans le végétal plus poussée encore que celle de son compagnon. Dans l'ensemble, on peut tenir pour remarquable la façon dont les deux hommes sont étroitement et activement associés à la végétation, en une relation harmonieuse, chargée d'énergie juvénile et particulièrement animée par la liberté des postures et la diversification des éléments végétaux.

Fig. 43



Bas-côté sud de la nef (vu depuis le revers de façade)

Fig. 44



Séquence homme/végétal dans le bas-côté sud

Fig. 45



Deux hommes agenouillés dans le végétal (et chapiteau végétal à gauche)

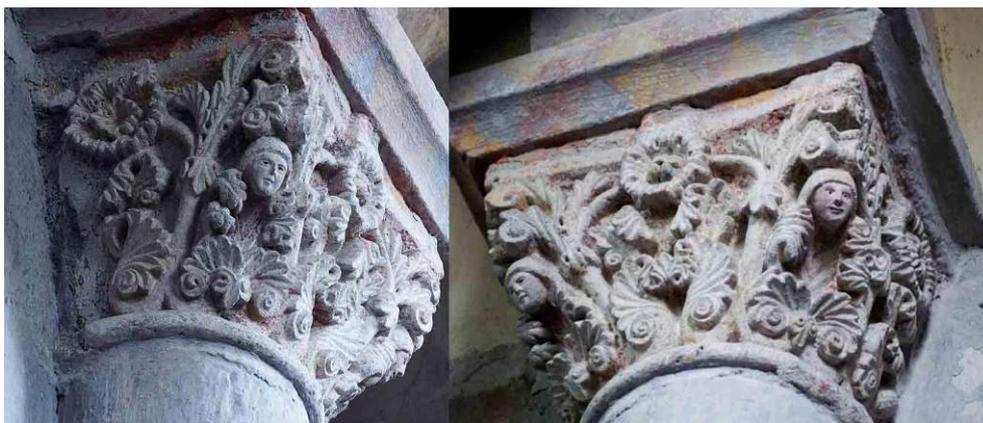
- 44 Outre le chapiteau végétal déjà commenté, la première pile sud (fig. 43) est ornée d'un second chapiteau à deux couronnes d'acanthes et fortes volutes, mais sans caulicole, puis par un chapiteau montrant de nouveau deux hommes dans le végétal (codage : H V) (fig. 44 et 45). Ils sont cette fois sur le sol, un genou à terre, et disposés de manière strictement symétrique par rapport au gros arbre médian dont ils tiennent d'une main le feuillage. Cet arbre, comme ceux qui apparaissent sur les faces latérales et qu'ils tiennent également, est fort différent de ceux du chapiteau du revers de façade : il a un court tronc strié, surmonté d'une collerette donnant naissance à un feuillage abondant d'acanthes qui se divise en deux pour encadrer un fruit conique retombant (on pourrait parler d'un arbre-caulicole). L'agenouillement des deux personnages paraît une marque d'hommage et de considération à l'égard de la « noblesse » de la végétation dans laquelle ils s'inscrivent (on notera que le fruit conique est maintenant en position centrale et élevée). On est loin des postures beaucoup plus animées et moins retenues des grimpeurs du chapiteau précédemment commenté. La rigide symétrie de la disposition est néanmoins animée par de minces variations dans la figuration des deux hommes, qui se distinguent par l'âge (l'un a une barbe et une chevelure soignées, l'autre est imberbe) et par quelques éléments vestimentaires (dans un cas, la ceinture, dont la boucle est comme reliée à la volute d'une feuille, fait l'objet d'une attention particulière; dans l'autre, ce sont les lacets des chausses).

Fig. 46



Deuxième pile sud : chapiteau végétal à grand caulicole et chapiteau végétal à têtes humaines

Fig. 47



Chapiteau végétal avec deux petites têtes humaines

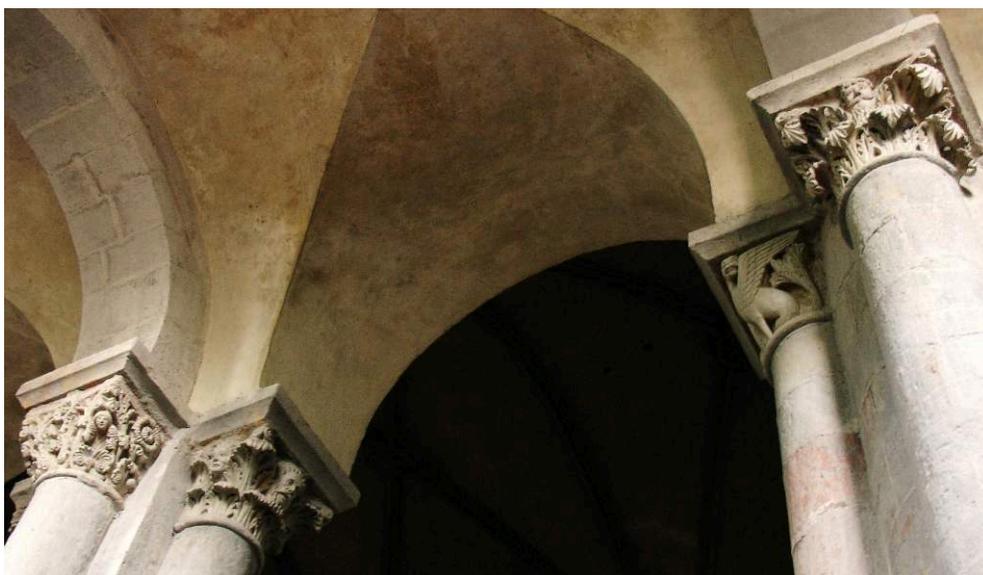
- 45 En face de ce chapiteau, sur la deuxième pile sud, prend place un nouveau chapiteau à grandes feuilles d'acanthes et caulicoles (fig. 46), puis en tournant vers le bas-côté, un **chapiteau végétal à têtes humaines** (codage : h) (fig. 44 et 47). Il s'agit de deux têtes qui s'écartent autant qu'il est possible des masques à l'antique, tels ceux du chapiteau proche de l'entrée nord. Ici, les têtes, imberbes et très petites, sont tout en rondeur, dans la manière propre des figures de Mozat. Elles présentent, en dépit d'une nette symétrie, un contraste discret : l'une est très sereine, l'autre a la bouche légèrement déformée et les yeux un peu exorbités. Le décor végétal abondant associe d'une façon très originale des motifs corinthiens à d'autres qui ne le sont pas, dans un agencement aussi peu corinthisant que possible. D'une part, des palmettes épanouies et des feuilles ourlées encadrent les deux bustes, vêtus d'une robe échancrée, non sans leur conférer une manière de transorganité végétale : la coiffe épaisse enserrant leur tête se fond dans ce feuillage qui semble envelopper des « épaules » et des « bras », puis suggérer des « hanches », voire un « sexe » fantomatiques⁵¹. Le végétal fonctionne aussi bien comme une parure des deux figures. D'autre part, quatre arbres-caulicoles portent des feuillages d'acanthes simplifiées qui encadrent, au sommet de chaque face, une rose épanouie, très corinthisante. On a donc affaire à une modalité qu'on dira immersive (à la fois enveloppante ou protectrice, mais peut-être aussi envahissante) de l'homme dans une végétation dont l'organisation « ornementale »⁵² dans son exubérante artificialité n'a rien d'antique, malgré la présence de motifs corinthisants. Cette caractérisation est d'autant plus significative que le chapiteau qui complète la pile est le **chapiteau aux masques** faisant paire avec celui de l'entrée nord et s'inscrivant au contraire très fortement dans le registre de la romanité (fig. 30). Il est remarquable que l'on ait tenu à juxtaposer deux chapiteaux aussi proches par les motifs représentés (têtes humaines dans du végétal) qu'opposés par le traitement qu'ils en donnent.

Fig. 48



Chapiteau végétal à trois têtes humaines

Fig. 49



La séquence des trois chapiteaux végétaux à têtes humaines (troisième travée du bas-côté sud)

- 46 Dans cette partie de l'édifice, la séquence homme/végétal est fortement affectée par l'expansivité de l'ensemble associé à l'accès nord, c'est-à-dire par la distribution des paires de chapiteaux à partir de celui-ci (fig. 27). C'est le cas du chapiteau aux masques qu'on vient de mentionner et, en face de lui, du chapiteau aux dragons. A droite de celui-ci, apparaît un autre **chapiteau végétal à trois têtes humaines** (codage : h) (fig. 44 et 48). De grande taille, barbue et empreinte de noblesse, la tête centrale fait manifestement écho au masque à l'antique du chapiteau de la pile précédente, tout en en proposant une réinterprétation radicale. Son traitement lui confère une impassibilité sereine, contrastant au plus haut point avec le modelé très prononcé et plus tendu du masque à l'antique (arcades sourcilières très arquées, plis autour du nez, bouche entrouverte avec une moue des lèvres saillantes...). Quant aux deux têtes latérales, petites, imberbes et très arrondies, elles ne se laissent nullement comparer à celles, bouffies et caricaturales, qui encadrent le masque à l'antique et évoquent bien plutôt les petites têtes du chapiteau décrit antérieurement (fig. 47). Le chapiteau que l'on commente ici semble donc proposer une forme d'englobement transformationnel des suggestions opposées des deux chapiteaux précédents. En effet, il place dans un décor végétal corinthisant des têtes qui, pour l'une, calque la silhouette du masque barbu à l'antique tout en en réinterprétant le modelé et, pour les autres, s'inspirent des

petites têtes non romanisantes du chapiteau antérieur. C'est là l'indice d'un remarquable travail sériel, associé en l'occurrence à une progression d'ouest en est (fig. 49). Il confirme du reste la pertinence de la notion de romanité, puisqu'on joue explicitement des tensions et des combinaisons possibles entre des éléments associés au registre de la romanité et d'autres qui ne le sont pas. On observe aussi que le déploiement de la séquence homme/végétal du bas-côté sud est judicieusement articulé avec l'expansivité du pôle constructif de la porte nord, où la romanité est très présente. On peut alors se demander si la romanité, qui semble ici comme absorbée par la dynamique de la séquence homme/végétal, n'est pas destinée à faire l'objet d'une refonte (ou d'une relève) par une forme de vie nouvelle, dont le caractère véritable, encore souterrain dans le bas-côté sud, est appelé à se révéler pleinement plus avant dans l'édifice.

- 47 Le dernier chapiteau de cette pile est celui des centaures, dont la présence est, là encore, liée à l'expansivité du pôle de la porte nord (fig. 28)⁵³. En même temps, il a toute sa place dans notre séquence, puisque les centaures apparaissent en symétrie de part et d'autre d'un « arbre-caulicole » central, à tronc strié et corolle d'où jaillit un ample déploiement de feuillages. Chaque créature tient ce feuillage d'une main et, de l'autre, attire à lui la tige d'un gros fruit retombant⁵⁴.

Fig. 50



Deux hommes dans la vigne

- 48 La pile suivante comporte le chapiteau déjà commenté de l'homme et du singe (fig. 31)⁵⁵ et, côté sud, un troisième chapiteau montrant **deux hommes dans le végétal**, selon une modalité encore différente (codage : H V) (fig. 44 et 50). Les personnages apparaissent cette fois au milieu de plants de vigne, aux feuilles caractéristiques et chargés de lourdes grappes. Le thème renvoie à la romanité, car on le trouve sur des mosaïques et des sarcophages antiques; mais, dans un contexte monastique, il est difficile de ne pas lui attribuer une valeur de préfiguration eucharistique. Le sculpteur a cherché à différencier le plus possible la posture des deux hommes. Celui de gauche émerge de la vigne qui masque toute la partie inférieure de son corps; mais il est debout et sa tête s'inscrit juste sous le tailloir, comme bien d'autres figures de la nef (et de l'hémicycle). D'une main, il tient une tige à laquelle se rattachent plusieurs grappes et, de l'autre, un fruit coupé qu'il s'apprête à porter à sa bouche ouverte. A la verticalité de ce personnage, s'oppose l'horizontalité de celui qui rampe à droite, genoux à terre et dos cambré. Il relève néanmoins la tête et soutient d'une main la grappe devant laquelle se détache son couteau, indiquant ainsi avec insistance le geste du vendangeur.

L'attitude des deux hommes témoignent d'une complémentarité entre le travail de la terre (pénible mais fécond ?) et l'abondance des fruits parvenus à maturité, dont il est loisible à l'homme de profiter⁵⁶.

Fig. 51



Chapiteau des vendangeurs et chapiteau végétal voisin; deux chapiteaux végétaux en vis-à-vis sur la pile symétrique (quatrième travée du bas-côté sud)

Fig. 52

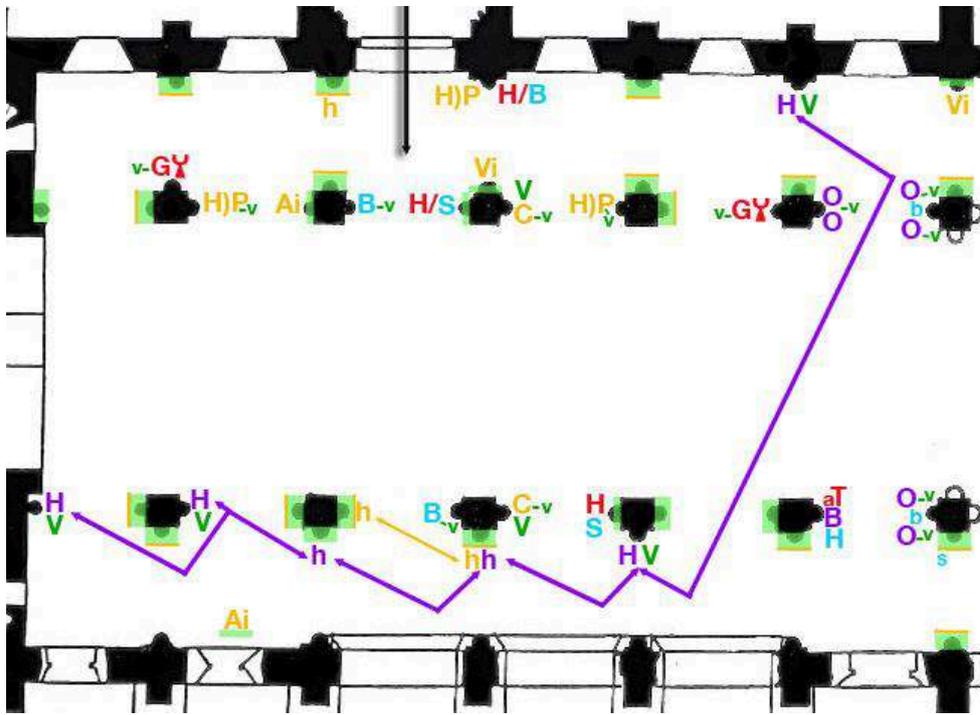


Deux chapiteaux végétaux en vis-à-vis (faces latérales visibles depuis la nef centrale)

- 49 Le chapiteau voisin et celui qui lui fait face présentent des développements végétaux fort peu corinthisants (fig. 51). Ils se caractérisent par les lourdes feuilles entièrement retombantes qui en ponctuent la surface et se greffent sur des arbres à troncs et branches lisses. Sur la face la plus proche du chapiteau des vendangeurs, l'un de ces arbres est entièrement dégagé (au point que même la discrète couronne végétale accolée à l'astragale, sur les deux chapiteaux, s'interrompt dans cette partie). Dans la mesure où cet arbre s'apparente au tronc et aux branches des « vignes », il s'agit manifestement de marquer une continuité entre les chapiteaux voisins. S'agissant des deux chapiteaux placés en vis-à-vis, leurs faces latérales observables depuis la nef centrale présentent des similitudes remarquables (fig. 52) : on y retrouve le même arbre lisse, à deux branches croisées et s'épanouissant en feuillages tripartites. Malgré des différences sur les autres faces, et compte tenu de la rareté de leurs caractéristiques communes, on peut considérer que ces deux chapiteaux sont fortement appariés et – trait digne d'attention – qu'ils ont été conçus pour être disposés en face l'un de l'autre. Le recours à ces formes végétales singulières est d'autant plus significatif qu'il contraste avec les choix du chapiteau suivant, vers le bas-côté sud, qui reprend une structure corinthisante déjà commentée, avec de très amples feuilles d'acanthes dressées et deux caulicoles sur la face centrale (fig. 51). Tout se passe comme si, avec ce

chapiteau, on avait voulu que le corinthien redresse la végétation tombante dans les deux précédents⁵⁷.

Fig. 53



La séquence homme/végétal et son prolongement dans le bas côté nord

Fig. 54



Deux hommes nus dans le végétal (mur gouttereau nord)

- 50 En ce point, la séquence homme/végétal bascule vers le bas-côté nord, pour présenter une nouvelle figuration de **deux hommes dans le végétal**, ou plutôt, comme on va le voir, une synthèse inédite des versions précédentes de ce thème insistant (codage : H V) (fig. 53 et 54). En stricte symétrie l'un de l'autre, les deux hommes apparaissent en position bien verticale, un genou à terre et la tête sous l'angle du tailloir, soit exactement la posture des hommes du second chapiteau de la série, dans le bas-côté sud (fig. 45). Mais, cette fois, les deux hommes, qui tiennent chacun la tige d'un fruit⁵⁸,

sont nus; et seules de pudiques feuilles se chargent de couvrir leur entre-jambes. S'il est constitué d'un seul arbre planté au milieu du chapiteau et presque entièrement symétrisé⁵⁹, le végétal à grosses branches dénudées et lisses évoque bien plutôt le premier chapiteau de la série, d'autant que les deux personnages les chevauchent (quoique d'une façon bien différente, puisqu'ils s'appuient sur le sol et non sur les rinceaux eux-mêmes; fig. 41 et 42). Ainsi, ce relief recueille les suggestions de deux chapiteaux précédents de la série, pour en proposer une sorte de synthèse ou plutôt de dépassement, car il faut surtout insister sur les éléments nouveaux : la nudité est le principal d'entre eux, à quoi on peut ajouter une accentuation de la symétrie, avec le choix d'un seul arbre central, au lieu de deux (comme dans le premier chapiteau) et une complète similitude des visages, également imberbes et à la chevelure bouclée (en écart avec la différenciation des traits, dans le second). Enfin, le fait que les végétaux passent entre les jambes des personnages, joint à leur nudité et à la position du pied qui, à l'arrière, se relève au lieu de reposer sur l'astragale, ne peuvent se comprendre, dans une lecture dynamique du décor sculpté, que comme *annonce* des chapiteaux des quaternités d'hommes nus dans le végétal, qui ornent le sanctuaire (et que l'on commentera plus loin).

Fig. 55



Le flanc sud de la nef (vu depuis l'est). On aperçoit les chapiteaux qui scandent la séquence homme/végétal, du revers de façade jusqu'aux vendangeurs

- 51 Les combinaisons différenciées de l'humain et du végétal ne prennent pas fin ici et nous en prolongerons l'analyse en traitant du décor du sanctuaire. Ce qu'on a dit déjà suffit cependant à faire voir de quelle capacité métamorphique cette séquence est animée. Il faut du reste souligner qu'elle ignore le recours aux paires, qui confère à l'ensemble associé à la porte nord une cohésion quelque peu statique. Par différence, on a affaire ici à une série transformationnelle dont les éléments ne cessent de varier et de se recombinaisonner, pour créer une séquence dynamique qui accompagne et musicalise l'*iter* ecclésial (fig. 55).

La travée orientale de la nef : une tonalité singulière

Fig. 56



Chapiteaux aux oiseaux et chapiteaux végétaux corinthiens (dernière travée du bas-côté nord, arcade ouvrant vers la nef)

- 52 Les chapiteaux (non encore étudiés) de la dernière travée de la nef présentent une disposition et des caractères particulièrement remarquables. Dans le bas-côté nord, ceux qui précèdent, en l'encadrant symétriquement, la grande arcade qui donne sur la nef centrale (fig. 56), rassemblent quasiment toutes les caractéristiques d'un corinthien canonique. Dotés de deux couronnes d'acanthes disposées en quinconce, d'où émergent caulicoles, hélices et volutes, ils possèdent en outre un calathos bien dégagé et frappé d'une rosace au centre de chaque face. Le recours à une romanité plus pure souligne l'importance particulière attachée à la travée orientale de la nef.

Fig. 57

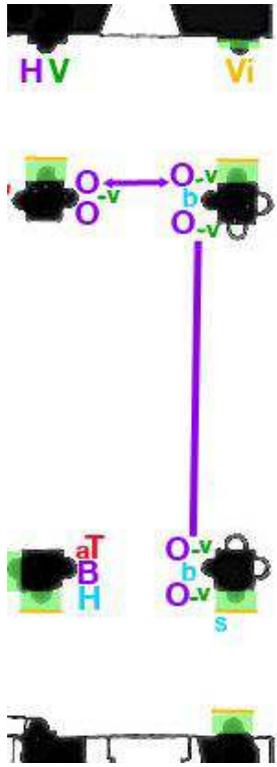


Deux chapiteaux végétaux, dont l'un à tête simiesque (arc d'accès du bas-côté sud vers le transept)

- 53 Dans le bas-côté sud, les deux chapiteaux de l'arc ouvrant vers le transept, quoique ne présentant pas autant de caractéristiques classiques, sont néanmoins clairement corinthisants (fig. 57). Celui de gauche, formé d'une seule couronne d'acanthes, surmontée de puissants caulicoles, présente toutefois une forte dissymétrie, puisque l'une des feuilles d'angle a pour terminaison une petite tête de singe, ultime allusion à l'une des thématiques développées dans la nef (codage : s). Celui de droite est formé de deux couronnes de feuilles d'acanthes particulièrement élancées, avec hélices et volutes (fig. 57). Plus simple par sa structure que ceux du bas-côté nord, ce chapiteau

témoigne aussi, par l'élégance du traitement végétal, d'une accentuation des indices positifs de romanité.

Fig. 58



Unité du décor de la travée orientale de la nef

Fig. 59



Couples d'oiseaux à queues végétalisées et entrecroisées (avant-dernière pile de la nef, côté nord)

- 54 Quatre chapiteaux des grandes arcades de la nef centrale en encadrent la dernière travée : celui de Jonas et trois autres, qui, tous, figurent **deux couples d'oiseaux à queues végétalisées** (codage : v-O O-v) (fig. 58). A chaque fois, les couples d'animaux sont disposés symétriquement, de part et d'autre de l'axe médian du chapiteau. Ceux qui ornent l'avant-dernière pile nord de la nef se distinguent par le fait que leurs queues se croisent, alors que, sur les deux autres chapiteaux, elles sont accolées (fig. 56). Dans le premier cas, les longues queues, aux courbes très régulières, s'épanouissent

en deux feuilles engainantes qui fusionnent en une palmette retombante, juste sous l'angle du tailloir (fig. 59). Du calice formé par ces deux feuilles ressortent des tiges qui enveloppent étroitement les têtes retournées des oiseaux, avant de donner naissance à deux petits fruits à grappe. Ceux-ci retombent en stricte symétrie et s'effleurent sur l'axe médian de la face principale, à l'arrière-plan duquel les oiseaux croisent l'une de leurs pattes.

Fig. 60



Couples d'oiseaux à queues végétalisées et accolées (dernière pile nord de la nef)

- 55 Les deux autres chapiteaux de **couples d'oiseaux à queues végétalisées** forment une paire, significativement disposée en symétrie axiale, au seuil du transept (codage : v-O b O-v) (fig. 58). Dans les deux cas, les queues sont accolées dans leur partie inférieure, et leurs amples déploiements végétaux, au lieu de s'orienter vers l'autre membre du couple, reviennent vers l'oiseau dont ils procèdent (fig. 60). C'est donc le bourgeon émergeant de sa propre queue que chaque oiseau mordille de son bec entrouvert. L'entrelacement des couples d'oiseaux est ici exprimé avec un peu moins d'intensité que sur le chapiteau précédent, mais leur continuité est néanmoins forte, d'autant que les développements végétaux, plus fournis encore, s'épanouissent en un grand panache double sur les angles. En outre, les oiseaux de la face centrale témoignent d'une plus grande unité, les courbes de leurs poitrails entrant même en contact tangentiel sur l'axe médian⁶⁰. Mais la sérénité de l'ensemble est quelque peu troublée par la présence surplombante, sur ce même axe médian, d'une tête animale à la gueule légèrement entrouverte.

Fig. 61



Couples d'oiseaux à queues végétalisées et accolées (dernière pile sud de la nef)

- 56 Le chapiteau symétrique, au sud, présente la même disposition, mais le traitement en est bien différent (fig. 61). Autant le premier chapiteau témoigne de l'art du maître de Mozat, tout de densité corporelle et de souples rondeurs, autant le second est tout en raideur, comme en témoigne la verticalité rigide des pattes (qui fait perdre leur croisement, à l'arrière-plan) ou la jonction maladroite des têtes trop petites des oiseaux et de leurs cous bien maigres. Il est remarquable que cet affaiblissement plastique s'accompagne d'une accentuation de l'agressivité de la bête centrale qui, cette fois, ouvre grand sa gueule et montre ses dents acérées⁶¹. Toutefois, si cette forte différenciation de qualité doit être prise en compte, elle ne saurait atténuer l'importance d'une disposition en symétrie axiale de cette paire de chapiteaux.
- 57 Au total, ce sont trois paires en symétrie axiale qui scandent la nef : dans la première travée occidentale, deux chapiteaux végétaux esquissent une symétrie axiale incomplète; sur la troisième pile, les chapiteaux des centaures en inscrivent une seconde dans le registre de la romanité, bien caractéristique du pôle constructif de la porte nord (mais cette symétrie n'est perceptible qu'en regardant de l'est vers l'ouest); enfin, les couples d'oiseaux participent d'une disposition en symétrie axiale très visible et plus significative encore, puisqu'elle souligne le passage de la nef au transept. Au reste, ces deux chapiteaux sont également remarquables en ce qu'ils abandonnent la structure la plus récurrente des chapiteaux à figures de la nef, généralement ornés de deux figures principales, disposées sous chacun des angles du tailloir (à l'exception des aigles et des masques, placés au centre des faces), pour passer à la figuration de deux couples de figures. Chaque chapiteau figure donc une quaternité d'oiseaux et il semble raisonnable de considérer ce trait, propre à la travée la plus orientale de la nef, comme une *annonce* des quaternités qui composent le décor des chapiteaux du sanctuaire.
- 58 Dans cette travée, se multiplient donc les éléments suggérant une articulation avec le sanctuaire. Outre les quaternités d'oiseaux, rappelons ce qui a été dit du dernier chapiteau montrant, au nord, des hommes dans le végétal, dont la nudité et la position annoncent les caractéristiques des quaternités d'hommes nus du sanctuaire, ou encore de la présence de Jonas, jalon vétérotestamentaire menant à la délivrance de saint Pierre. Ajoutons encore que les trois chapiteaux montrant des quaternités d'oiseaux confèrent à la dernière travée de la nef centrale une unité particulière. Ces quaternités d'oiseaux, si bien ordonnés et aux queues exprimant si profusément une puissance de vie et de fertilité, sont déjà l'image d'une harmonie presque paradisiaque

(quoiqu'encore menacée par les forces bestiales). Si l'on ajoute à cela la présence de l'histoire de Jonas, première expression explicite du registre biblique, on est enclin à souligner à la fois l'unité de cette dernière travée, sa spécificité et le seuil qu'elle fait franchir dans le déploiement des marques de positivité. De tels traits viendraient fort judicieusement caractériser le décor spécifique du chœur liturgique, que l'hypothèse déjà formulée suggère de faire commencer dans la dernière travée de la nef. Ces transformations du décor accompagneraient donc le passage d'un espace liturgique (la nef des laïcs) à un autre (le chœur des moines). La coïncidence entre l'hypothèse de localisation du chœur liturgique et les caractéristiques singulières du décor de la dernière travée de la nef est remarquable et conforte ladite hypothèse. Il faut toutefois rester prudent et éviter la circularité d'un raisonnement qui tout à la fois postulerait l'adéquation du décor aux dispositifs liturgiques et déduirait les seconds du premier.

Le sanctuaire : sublime harmonie des quaternités

Fig. 62



Chapiteau végétal (travée droite du sanctuaire)

- 59 La travée droite du sanctuaire est ornée du chapiteau de la délivrance de saint Pierre (fig. 37 et 38), auquel fait face un chapiteau végétal très corinthisant à double couronne de grandes acanthes et volutes encadrant un fleuron en guise de dé (fig. 62). Des huit chapiteaux monumentaux qui surmontaient les colonnes de l'hémicycle, cinq sont conservés. On les analysera successivement, avant de proposer quelques hypothèses relatives à l'agencement de l'hémicycle roman.

Chapiteaux conservés de l'hémicycle

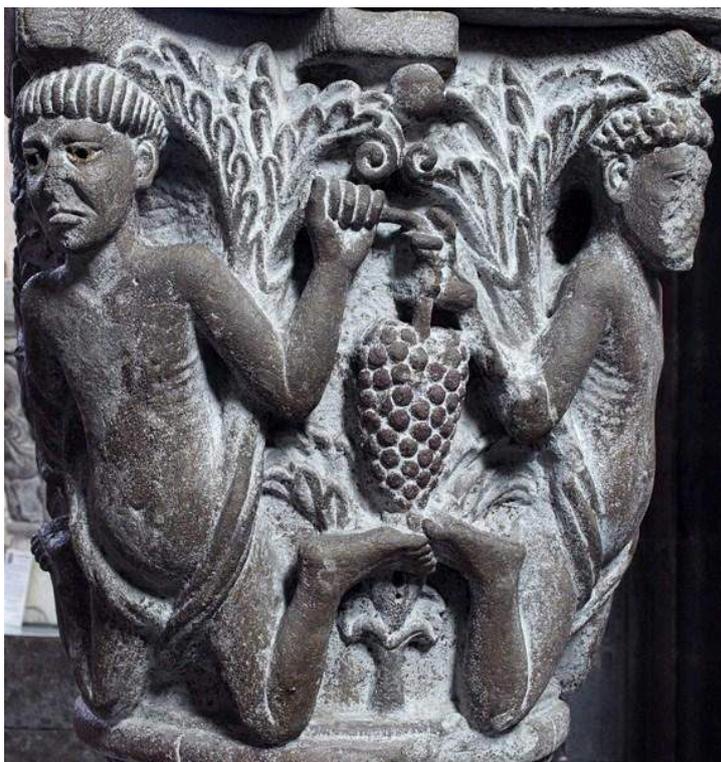
Fig.63



Quaternité d'hommes dans le végétal (chapiteau déposé à terre, vues des quatre angles)

- 60 Le chapiteau communément dit des « atlantes » ne montre en rien de telles figures. Les quatre hommes qui l'occupent ne font aucun geste destiné à soutenir quoi que ce soit et témoignent moins encore de l'effort associé à une telle activité (fig. 63). Si leurs têtes prennent place sous chacun des angles du chapiteau, c'est conformément à une disposition structurale déjà illustrée dans bon nombre de chapiteaux de la nef et dont l'intention est d'inscrire la figure humaine dans une verticalité aussi amplement déployée que possible (cela permet en outre de l'associer à l'architecture, comme on le verra au chapitre VI). On caractérisera plutôt ce chapiteau comme une **quaternité d'hommes dans le végétal** (codage : H V H V). Cette dénomination suffit à indiquer qu'il convient de l'inscrire dans la séquence associant l'humain et le végétal, même si on atteint ici un degré d'élaboration formelle et de complexité qui dépasse de beaucoup tout ce que nous avons analysé à ce propos dans la nef.
- 61 Le passage à la quaternité – un trait présent dans quatre des cinq chapiteaux conservés de l'hémicycle – est déterminant. Outre les valeurs de régularité associées au nombre quatre, on doit souligner que les quaternités sont conçues au Moyen Age, notamment dans la célèbre introduction des *Historiae* de Raoul Glaber ou, déjà, chez Isidore de Séville et Raban Maur, comme une structure essentielle de l'univers créé par Dieu, de sorte qu'elles sont aussi un moyen d'accéder à la connaissance tant du monde terrestre que du monde céleste⁶². La mise en jeu des quaternités est une manière d'approcher, par-delà le désordre des apparences mondaines et les perturbations provoquées par le péché, l'ordre profond, pensé comme *musica*, que le Créateur a voulu inscrire dans son œuvre. L'ordre cosmique dont les quaternités font éprouver la beauté, sous des modalités qu'il convient de définir et d'articuler, est en même temps une *figure* de l'harmonie paradisiaque, retrouvée et anticipée. A l'évidence, la présence insistante des quaternités dans les chapiteaux de l'hémicycle est un élément d'extrême valorisation. Par là, le décor s'accorde à l'éminente dignité du sanctuaire et contribue à l'imprégner d'une valeur de perfection et de paix⁶³.

Fig. 64



Quaternité d'hommes dans le végétal (face 1)

- 62 La disposition éminemment ordonnée (et coordonnée) des quatre hommes (entre eux et avec le végétal) transcrit de manière sensible les qualités abstraites de la quaternité. Les mêmes postures générales se répètent : les personnages, nus et imberbes, sont placés à chacun des angles du chapiteau, les bras écartés et fléchis, les genoux reposant sur l'astragale et les jambes également fléchies (fig. 63 et 64). On aurait tort d'interpréter la position des jambes retournées vers le haut comme un signe négatif de contorsion forcée. Outre ses vertus rythmiques essentielles, sur lesquelles on reviendra, cette position est celle qui permet formellement de combiner la plus grande extension des corps (proportionnellement à la hauteur et à la largeur des chapiteaux) et leur déploiement symétrique. Plus encore que leur parfaite frontalité, ce dispositif cherche à souligner la complète exhibition de corps sereinement incarnés. Enfin, ces figures s'entrelacent avec les motifs végétaux qui émergent d'entre leurs jambes sous forme de longs rameaux, avant de donner naissance à des fruits et de s'épanouir, à la hauteur des têtes, en amples feuillages. Ces tiges torsadées, dont l'aspect évoque autant le textile que le végétal, se croisent pudiquement au niveau du sexe, tout en désignant l'entre-jambes dont ils émergent comme le point d'origine d'une puissance vitale qui s'exprime de manière sublimée, sous l'espèce de la profusion végétale⁶⁴.

Fig. 65



Quaternité d'hommes dans le végétal (face 2)

Fig. 66



Quaternité d'hommes dans le végétal (face 3)

63 Tout en reprenant ce schéma, les quatre faces du chapiteau présentent des variations remarquables. Commençons arbitrairement (puisque la disposition originelle du chapiteau ne saurait être restituée et que la répétitivité des postures exclut d'identifier une première face et un sens de lecture). Ici (fig. 64), les deux hommes tiennent d'une main ferme une même tige, d'où pend une lourde grappe disposée sur l'axe médian⁶⁵. Les deux pieds, dont les pointes s'effleurent, s'enlèvent sur fond d'un motif végétal, traité quasiment en méplat, dont le feuillage, émergeant d'un court tronc, encadre le bas de la grappe. Sur la face suivante (fig. 65), les hommes tiennent deux tiges différentes, qui se fondent en une seule corolle donnant naissance à une nouvelle tige qui, descendant jusqu'aux pieds, enveloppe et soutient par-dessous un fruit à écailles, dressé dans sa cosse. Les deux pieds se superposent cette fois entièrement et laissent à peine entrevoir l'élément végétal couché en arrière-plan, qui ne s'enracine pas sur l'axe médian. Sur la face suivante – et de manière unique –, les mains des deux personnages se touchent et soutiennent le même fruit à écailles et double valve ouverte (fig. 66). Celui-ci naît de la fusion des tiges provenant des deux végétaux latéraux et pend cette fois au sommet de l'axe médian, juste sous le dé. La singularité des positions des mains est accentuée par le fait que l'homme de gauche dresse ostensiblement l'index sur le fruit qu'il tient (ou semble tenir). Enfin, les pointes des pieds se rejoignent et sont recouvertes par une feuille retombant du végétal central. Au lieu de s'élever d'un tronc central, celui-ci procède des rameaux qui s'entrecroisent dans l'entre-jambes des hommes et se réunissent en une unique collerette d'où émane, jusqu'au-dessus des pieds, un double éventail de feuillage. Tout ceci indique, avec une subtilité et une force plastique extraordinaires, un degré particulièrement poussé de coopération et d'unité harmonieuse entre les personnages de cette face. De ce fait, on ne serait pas étonné – en imaginant qu'il nous soit donné de découvrir l'abbatiale de Mozat dans son état initial – de constater que cette face était tournée vers le sanctuaire (et que, le chapiteau étant placé du côté nord, l'index pointait vers le haut et vers l'est, peut-être vers le décor théophanique du cul-de-four et, en tout cas, dans la direction chargée d'une plus grande densité sacrale).

Fig. 67



Quaternité d'hommes dans le végétal (face 4)

- 64 Enfin, la face qui reste à analyser est la seule où les hommes tiennent deux fruits différents, dont les tiges s'entrecroisent sous le dé (fig. 67). Plusieurs indices suggèrent que cette face pourrait fermer ou compléter la série des rapports de l'homme et du végétal, telle qu'elle est engagée dans ce chapiteau. D'abord, la duplication des fruits est un signe de fécondité supérieure (on note que la gousse en forme de double valve qui pend sous eux est vide), tandis que le croisement de leurs tiges est une manière d'associer les gestes des deux hommes. Mais le chaînage des hommes entre eux et avec le végétal va plus loin, puisque deux tiges issues des rameaux végétaux encadrant les personnages s'enlacent à leurs bras, avant de se rejoindre pour porter la cosse vide et retombante. Dans cette perspective, il est probablement significatif que les pieds, devant le végétal axial, soient amenés à se recouvrir le plus largement et de manière à former une courbe presque continue (alors que sur la face opposée, les pieds des hommes se superposaient, en se croisant diagonalement).
- 65 Au total, les variations constatées sur les quatre faces font jouer des modalités et des degrés légèrement différenciés de la coopération harmonieuse entre les figures humaines. Mais il importe plus encore de souligner qu'elles instaurent toutes un chaînage continu de l'humain et du végétal, au sein d'un ordre rythmique fermement composé. Celui-ci se déploie en deux lignes ondulantes, aux flexions largement parallèles : celle que forment jambes et pieds (ce qui pourrait être l'une des raisons positives d'une posture qu'un regard peu au fait des logiques propres à l'art en question risquerait de tenir pour dévalorisantes) et celle que bras et avant-bras dessinent avec le concours des végétaux. C'est bien par l'entrelacement d'une corporéité humaine ostensiblement assumée et d'un épanouissement végétal aussi fécond qu'habile à tisser

du lien que ce chapiteau parvient à exprimer, avec une telle puissance d'effet, les valeurs d'ordre et l'harmonie musicale que le Créateur a inscrit dans le cosmos.

Fig. 68



Quaternité d'hommes dans le végétal (chapiteau conservé dans le Musée lapidaire de Mozat)

Fig. 69



Comparaison des deux chapiteaux de l'hémicycle (quaternités d'hommes dans le végétal; détails)

- 66 Un second chapiteau montrant une **quaternité d'hommes dans le végétal** est conservé dans le Musée lapidaire de Mozat (codage : H V H V) (fig. 68). Nous avons donc affaire à une paire, même si ce chapiteau ne semble pas atteindre au même degré d'élaboration formelle que le précédent⁶⁶ (fig. 69). Alors que le décor s'emploie à exalter le sanctuaire en y multipliant les signes sensibles d'ordre et d'harmonie, notamment par le recours à des paires qu'on ne saurait imaginer autrement qu'en symétrie axiale, il peut paraître étonnant que l'on n'ait pas eu le souci de placer en vis-à-vis deux chapiteaux d'égale qualité. Il faut néanmoins se résoudre à considérer que des contraintes matérielles, dont la nature nous demeure inconnue, ont dû obliger à avoir recours à un sculpteur moins doué, afin de réaliser le chapiteau formant paire avec la quaternité du maître de Mozat.
- 67 Les différences de traitement plastique ne remettent pas en cause le fait qu'il s'agit d'une véritable paire. On retrouve la même posture frontale des quatre hommes nus, ainsi que la même position des jambes (fig. 68). Là encore, deux rameaux feuillus émergent de l'entre-jambes pour s'épanouir (plus modestement) au niveau de la tête. Mais, au lieu du croisement de deux éléments, on observe cette fois un tronc axial

unique, qui se divise ensuite en deux rameaux. Outre l'absence des fruits si charnus qui caractérisent l'autre version de cette quaternité, on note, sur deux faces, une absence complète (ou presque) de contact et de continuité, aussi bien entre les hommes qu'entre les végétaux. Sur l'une d'elle, ni les pieds, ni les mains, ni les fruits ne se touchent (mais seulement l'infime pointe des feuillages supérieurs), tandis que l'index levé de l'un des deux hommes sonne comme un rappel quelque peu ironique de la splendeur du premier chapiteau (fig. 68). Ici, les personnages ne collaborent en rien, ne marquent leur unité par aucun geste et le végétal ne vient même pas suturer ce défaut de communauté. Les deux autres faces relient un peu mieux les figures. Sur l'une d'elle, les deux hommes tiennent ensemble la tige de ce qui semble être une fleur, pour autant que l'état de conservation permette d'en juger. Sur la dernière, l'un des hommes tient l'autre par le poignet – une dissymétrie bien peu dans l'esprit de la première quaternité, d'autant que ni l'un ni l'autre ne semble avoir à leur portée le moindre fruit (fig. 69). Dans ces conditions, la continuité et le parallélisme des lignes rythmiques, caractéristiques de la première quaternité, ont entièrement disparu. Si l'unité harmonieuse qui régit l'ordre quaternaire n'est exprimée ici que de façon amoindrie, il faut pourtant supposer qu'elle était rendue suffisamment manifeste par la structure du chapiteau pour que celui-ci ait droit de cité, en symétrie du précédent, dans le sanctuaire de l'abbatiale.

Fig. 70



Anges retenant les quatre vents (chapiteau déposé à terre; détail)

Fig. 71



Les quatre vents retenus par les anges

- 68 Le chapiteau des **anges retenant les vents** a été retrouvé en 1983, encastré dans le mur sud de la travée droite du sanctuaire (codage : An/Vt An/Vt) (fig. 70). Il met en image le premier verset du chapitre 7 de l'Apocalypse : « je vis quatre anges debout aux quatre coins de la terre. Ils retenaient les quatre vents de la terre afin que nul vent ne soufflât sur la terre, sur la mer et sur aucun arbre »⁶⁷. Il s'agit donc d'une quaternité que la référence scripturaire investit explicitement d'une dimension cosmologique : ici, les anges sont placés aux angles du chapiteau, tout comme ils se tiennent, selon le verset biblique, aux quatre angles de la terre (Vulgate : « quatuor angeli stantes super quatuor angulos terrae »). Ils apparaissent debout, en position frontale (avec une certaine latéralité et quelques suggestions de mouvement, sensibles dans les pieds et la bordure inférieure des vêtements); leurs ailes sont symétriquement déployées sur les faces du chapiteau. De la main gauche, chaque ange tient le bas du visage de l'un des vents, ce qui marque clairement la maîtrise exercée sur ces puissances menaçantes. Les bouches des vents ont été sculptées bien ouvertes et l'un d'eux tient fermement sa trompe, dans laquelle il semble prêt à souffler. C'est dans cet unique cas que l'ange, le seul à être vêtu d'une chlamyde, enserme la tête du vent de ses deux mains. Un autre vent tient également sa trompe, tandis que les deux autres en ont été dessaisis par les anges⁶⁸. Au total, la supériorité des anges est d'autant mieux exaltée qu'on laisse transparaître la puissance des forces dont ils s'assurent le contrôle.
- 69 La représentation des vents est singulière. Alors qu'ils sont généralement figurés par de simples têtes ailées, il n'y a guère que dans les peintures de Castel Sant'Elia et d'Anagni que l'on rencontre, comme à Mozat, des vents représentés par des figures entières⁶⁹. Ils apparaissent ici au centre de chaque face, dans des postures variées (jambes fléchies, assis en tailleur, émergeant à mi-corps d'une gueule animale) mais qui, toutes, soulignent leur infériorité par rapport aux anges. Au lieu de la frontalité de ces derniers, prédomine la latéralisation (notamment dans le strict profil des têtes et la disposition des jambes), signe de dépendance vis-à-vis des anges. Un autre indice d'infériorité est la nudité, plus ou moins marquée : un des vents l'est entièrement, un autre est vêtu d'un pagne, un autre n'est visible qu'en buste, un autre porte un vêtement court. Enfin, des signes spécifiques différencient les quatre vents, d'une manière qui semble renvoyer au verset de l'Apocalypse : deux fleurs inscrites sur le sol pourraient désigner le vent qui souffle sur la terre; dans deux cas, des motifs végétaux placés en haut de la face suggèrent d'identifier les vents qui soufflent sur les arbres; enfin, la tête animale dont émerge l'un des vents a pu être qualifiée de monstre marin, désignant ainsi le vent qui souffle sur la mer.
- 70 Dans l'exégèse, les anges qui retiennent les vents sont associés au temps ouvert par l'Incarnation, c'est-à-dire au temps de l'Église : ils réfrènt les forces hostiles, afin que

le message évangélique puisse se répandre dans l'univers⁷⁰. Le chapiteau des vents peut donc être compris dans cette perspective : il caractérise le temps de l'Église, durant lequel les puissances célestes parviennent à maîtriser les forces naturelles terrestres. On notera que l'on a préféré cette scène à celle, bien plus fréquemment représentée, d'une victoire des anges sur le dragon ou sur les démons, et que la figuration des vents écarte tout ce qui pourrait les associer au monde diabolique (ailes, cornes, etc.). C'est bien une tension entre les forces naturelles – menaçantes, mais non point diabolisées – et les puissances surnaturelles célestes que cette scène donne à voir.

Fig. 72



Quatre anges-évangélistes (chapiteau conservé au Victoria and Albert Museum, à Londres; cliché VAM)

- 71 Mais ce chapiteau ne saurait être analysé sans prendre en compte celui des **quatre anges évangélistes**, actuellement conservé au Victoria and Albert Museum de Londres (codage : An An + livre) (fig. 72). Il s'agit d'une nouvelle quaternité, fortement associée à la précédente, d'un point de vue thématique autant que par une disposition d'ensemble similaire, marquée par la présence frontale des anges, aux angles du chapiteau. En l'absence d'autres figures, les ailes se déploient cette fois jusqu'à l'axe médian de chaque face, où elles s'alignent parallèlement à celles de leurs voisins. Surtout, les anges tiennent des phylactères, dont les diagonales alternées forment une ligne ondulante continue. Y sont inscrits, sur deux lignes serrées, les incipit de chacun des quatre Évangiles. L'association des deux chapiteaux fait donc très directement écho aux suggestions de l'exégèse : les anges ferment la bouche des vents pour permettre, dans le temps de l'Église inauguré par l'Incarnation, la diffusion de la parole divine sur toute la terre⁷¹. Et c'est bien un tel contraste que ces deux chapiteaux fermement appariés donnent à voir : dans un cas, les anges retiennent le souffle destructeur des vents ; dans l'autre, ils sont les garants de la propagation de la parole de vie transmise dans les Évangiles.

Fig. 73



Chapiteau de la Résurrection : les saintes femmes s'avançant vers le tombeau du Christ

Fig. 74



Chapiteau de la Résurrection : les saintes femmes accueillies par l'ange

Fig. 75



Chapiteau de la Résurrection : le sépulcre du Christ

Fig. 76



Chapiteau de la Résurrection : les soldats endormis (et deux détails)

- 72 Le chapiteau des **saintes femmes au tombeau** est l'une des œuvres les plus célèbres du maître de Mozac (codage : An F H). Le cortège des trois femmes, aux visages réguliers et d'une rondeur bien soulignée par la courbure des voiles, est emblématique de la force expressive de son art, qui n'exclut nullement une certaine lourdeur, par exemple dans le traitement des mains et des plis des vêtements (fig. 73). Images de l'iter ecclésial menant vers le lieu de la communion eucharistique, les trois femmes, tenant leurs fioles, s'avancent jusqu'à l'ange qui les accueille (ou les interpelle) d'un ample geste de la main gauche. Il est assis, les pieds sur un suppedaneum orienté vers la première des visiteuses, tandis que son aile s'étend jusqu'au nimbe de celle-ci (fig. 74). Ces marques de contact et de communication prennent plus de relief encore, si l'on remarque que le

rideau servant de fond au cortège des femmes s'interrompt ici, pour inscrire une délimitation verticale entre les personnages terrestres, auxquels la vérité demeure voilée, et l'ange, messenger de la révélation divine. De l'index droit, l'ange pointe, en un geste croisé, le sépulcre qu'il désigne à l'attention des femmes et qui est sans aucun doute l'élément le plus remarquable du chapiteau (fig. 75). Il occupe une face entière, même s'il est surmonté – discrète marque de la tension entre le Bien et le Mal – par la courbe d'une aile de l'ange, d'un côté et, de l'autre, par le bras de l'un des soldats endormis, figurés sur la face voisine (fig. 76). L'architecture du sépulcre fait l'objet d'une mise en valeur si extraordinaire qu'on ne saurait douter que cette face ait été tournée vers le sanctuaire (selon une disposition que l'on retrouvera à Saint-Nectaire). Cette puissante mise en architecture du tombeau du Christ est aussi une actualisation, puisqu'il présente tous les traits distinctifs d'un édifice roman, tel que l'abbatiale où prend place ce chapiteau. Au-dessus d'un fort mur de soutènement en gros appareil, deux arcades en plein-cintre sont figurées avec force détails (claveaux des arcs, piles composées, chapiteaux...) Sous les arcs, où pendent deux lampes, on retrouve les mêmes plis textiles qu'en arrière-plan du cortège des saintes femmes. Enfin, le toit de l'édifice est surmonté d'une tour (clocher ?), percée de deux arcs en plein-cintre. Cette actualisation architecturée du lieu biblique produit un puissant effet de sacralisation du bâtiment ecclésial lui-même. En effet, si le sépulcre est à l'image de l'édifice qui en abrite la figuration, autant dire que ce dernier est aussi sacré que le lieu où a été déposé le corps du Christ. Mis en jeu par le traitement formel du sépulcre, un tel rapprochement est parfaitement fondé puisque, de même que le corps du Christ a été physiquement présent dans son tombeau, il se rend quotidiennement présent dans le lieu rituel, par la célébration eucharistique.

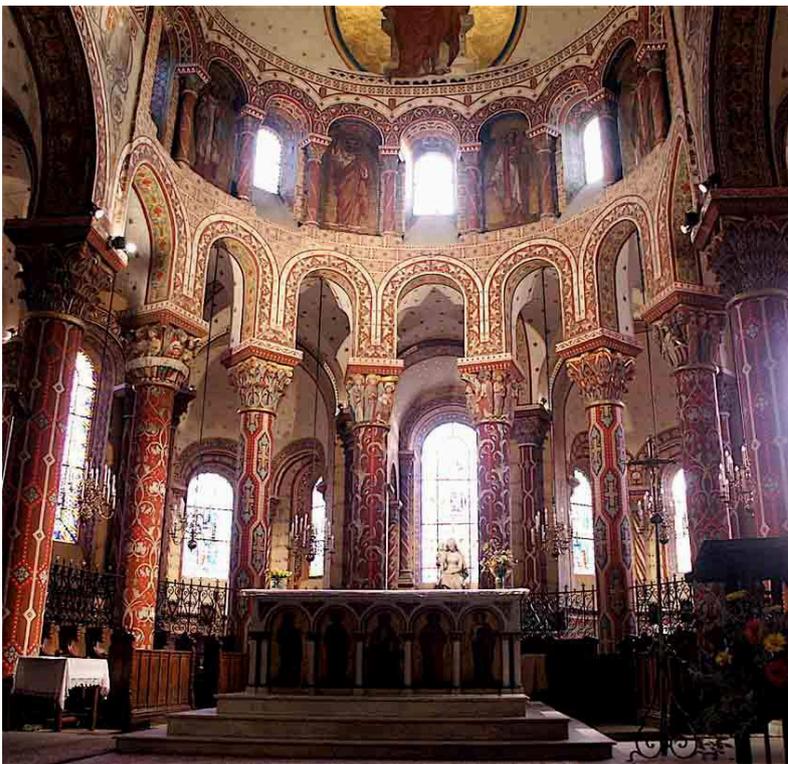
Hypothèses de restitution du décor de l'hémicycle

- 73 Il faut maintenant tenter d'analyser les relations entre les chapiteaux de l'hémicycle. Pour cela, il est indispensable de faire, au moins en creux, une place aux trois chapiteaux perdus. Si nous ignorons ce qu'ils pouvaient figurer, nous savons du moins que leur présence faisait jouer des rapports qui contribuaient à amplifier la signification des chapiteaux que l'on vient de décrire. Il est donc nécessaire, ne serait-ce que pour approcher valablement le sens des chapiteaux conservés, de construire une hypothèse de restitution de la totalité de l'hémicycle. Pour le dire autrement, on tient qu'une saisie d'ensemble, même hautement hypothétique, a quelque chance d'être plus pertinente qu'une approche qui, pour se maintenir dans les limites des éléments assurés, se refuserait à prendre en compte l'effet que le dispositif général exerce sur chacun de ses éléments constitutifs. S'essayer à une restitution n'en implique pas moins un grand risque, d'autant que la découverte, toujours possible (et très souhaitable), de chapiteaux encore enfouis dans les murs de l'abbatiale ou ses environs pourrait aussi bien venir la confirmer que la démentir.
- 74 Notons d'abord que, sur les cinq chapiteaux conservés, quatre forment des paires ou constituent des chapiteaux appariés (soit le nombre maximal possible avec cinq chapiteaux). Ils sont du reste étroitement associés, puisqu'ils figurent tous des quaternités. A partir de là, trois possibilités peuvent être envisagées :
- 75 a) le chapiteau des femmes au tombeau était le seul chapiteau christologique de l'hémicycle, les trois autres présentant des sujets sans rapport avec lui. Cette solution

paraît exclue, au vu de l'importance des paires, tant dans la nef que dans le sanctuaire. Il serait d'autant plus improbable que l'on ait abandonné ce principe, particulièrement valorisant, pour un sujet plus éminent encore que les autres.

- 76 b) le chapiteau des saintes femmes s'inscrivait dans un ensemble de quatre chapiteaux christologiques. Cela est possible. Toutefois, cette option souffre d'un déficit en termes de probabilité. En effet, dans cette hypothèse, l'hémicycle aurait été orné pour moitié de chapiteaux christologiques et pour moitié de chapiteaux non christologiques. Dans une telle configuration, le fait que tous les chapiteaux non christologiques aient été retrouvés, contre un seul à sujet christologique, est loin d'être la solution la plus probable⁷².
- 77 c) Le chapiteau des saintes femmes était apparié à un autre chapiteau christologique, tandis que les deux derniers chapiteaux formaient une paire de nature différente. Cette solution semble de loin la plus probable, non seulement en raison des arguments qui tendent à écarter les deux hypothèses précédentes, mais aussi du fait de l'importance que les paires jouent dans l'ensemble du décor sculpté de Mozat, et notamment dans la partie conservée de l'hémicycle.

Fig. 77



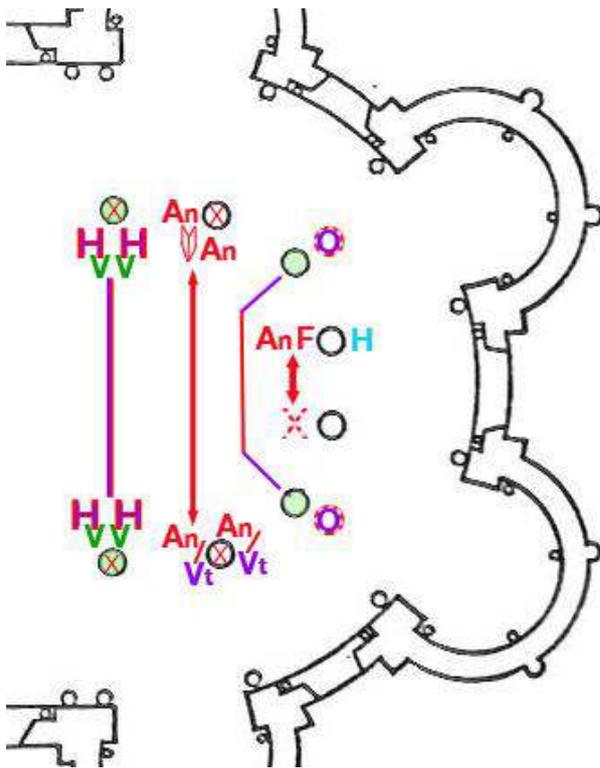
Sanctuaire de l'église Saint-Austremoine d'Issoire (on aperçoit, de part et d'autre de la fenêtre axiale, les deux chapiteaux consacrés à la Résurrection du Christ, puis, de chaque côté, une alternance des chapiteaux historiés et végétaux)

- 78 Tenter de déterminer la nature de la paire manquante serait particulièrement périlleux. Peut-on cependant se risquer à imaginer une paire de chapiteaux végétaux (ou associant, par exemple, les oiseaux au végétal) ? Cette option correspondrait mieux à la dynamique générale du décor de l'abbatiale que des chapiteaux déployant des thématiques historiées que, rien, dans la nef, ne semble annoncer. Nous aurions alors

quatre chapiteaux néotestamentaires et quatre chapiteaux accordant une ample place au végétal et aux harmoniques du monde créé, soit un équilibre bien à même de fournir un point d'apothéose aux dynamiques qui traversent le décor de l'abbatiale. On retrouve du reste un équilibre partiellement comparable à Notre-Dame-du-Port et à Saint-Austremoine d'Issoire, où, dans les deux cas, l'hémicycle est orné de quatre chapiteaux végétaux et de quatre chapiteaux historiés (fig. 77). Certes, ce dernier argument ne vaut que comme une simple indication, compte tenu de la singularité de Mozat et dans la mesure où bien d'autres options sont possibles (comme à Saint-Nectaire, où les six chapiteaux de l'hémicycle sont historiés)⁷⁹.

- 79 On peut également s'interroger sur la nature du deuxième chapiteau christologique, apparié à celui des saintes femmes. Il pouvait jouer d'une tension Passion/Résurrection, comme les deux chapiteaux se faisant face à l'entrée de l'hémicycle de Saint-Nectaire (un rapprochement d'autant plus envisageable que le chapiteau de la Résurrection de Saint-Nectaire s'inspire très directement de la version mozacoise du même thème). Un autre appariement possible pourrait valoriser la Résurrection seule, en associant les saintes femmes au tombeau à des scènes d'apparition du Christ ressuscité, comme c'est le cas à Issoire, où deux chapiteaux consacrés à la Résurrection font couple dans la partie la plus orientale de l'hémicycle. C'est cette solution qui nous semble la plus apte à s'intégrer à la logique du cycle mozacois.

Fig. 78



Hypothèse de disposition des chapiteaux de l'hémicycle (les croix rouges sur les piles indiquent les quaternités; les hypothèses relatives aux chapiteaux perdus sont indiquées en pointillés)

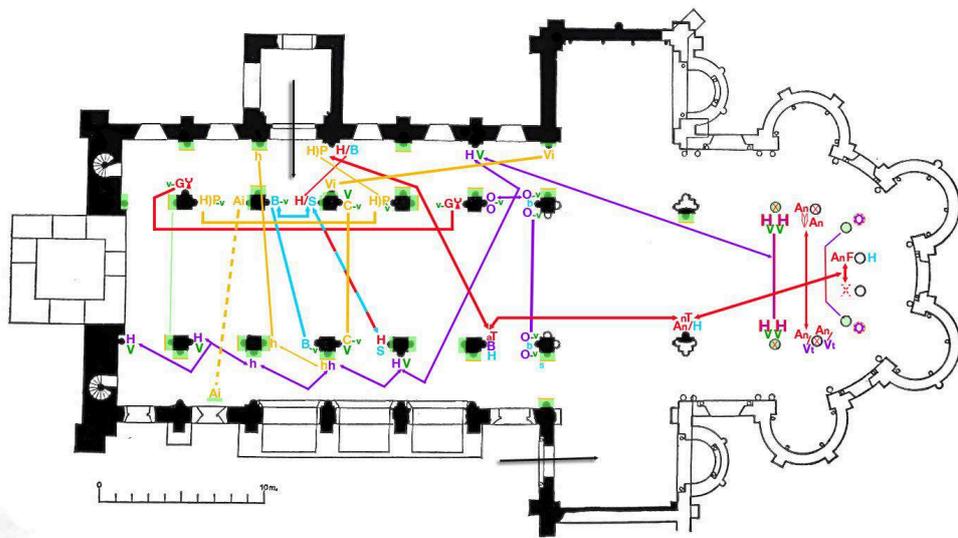
- 80 Reste à tenter de disposer spatialement les chapiteaux (conservés et manquants). Là encore, il nous semble utile d'aboutir à une option représentable cartographiquement. Sans perdre de vue le caractère hypothétique d'une telle restitution, elle peut aider à

avancer dans l'analyse du fonctionnement du décor de l'édifice. Certains aspects sont particulièrement incertains et plusieurs éléments pourraient faire l'objet de permutations qui n'affecteraient guère la logique d'ensemble. Néanmoins, certains points importants, dotés d'une probabilité forte, exigent cet effort de cartographie hypothétique, sans laquelle ils risqueraient d'être négligés dans l'analyse. Le seul point que l'on peut tenir pour quasiment assuré est la disposition des paires et des chapiteaux appariés conservés en symétrie axiale. C'est un trait valorisant qui affleure déjà dans la nef et dont la généralisation viendrait opportunément exalter la haute dignité du sanctuaire. Pour le reste, trois choix commandent la restitution proposée (fig. 78) :

- 81 a) placer les quaternités d'hommes dans le végétal à l'entrée de l'hémicycle permettrait de mieux faire la jonction avec la séquence homme/végétal qui traverse la nef⁷⁴.
- 82 b) une alternance des paires néotestamentaires et des paires à caractère végétalo-cosmique semble une manière particulièrement judicieuse d'intégrer ces deux composantes du décor (on observe une alternance comparable des paires historiées et des paires végétales à Issoire). La solution consistant à regrouper les paires non-bibliques vers l'ouest et les paires néotestamentaires à l'est, pour mieux marquer une progression des unes aux autres, est également possible, même si elle paraît un peu moins convaincante⁷⁵.
- 83 c) placer la paire christologique dans la partie la plus orientale du sanctuaire semble le choix le plus à même de glorifier l'éminence des scènes de la Résurrection. C'est la disposition adoptée à Issoire et celle qui assure le lien visuel le plus fort entre l'autel et le chapiteau des saintes femmes au tombeau. On sait que la figuration de cette scène peut être mise en relation avec le *Quem quaeritis*, jeu liturgique que les clercs représentaient le jour de Pâques, dans l'église. Un bréviaire de Clermont précise même que les deux enfants (*pueri*) qui jouent le rôle des anges accueillant les femmes devant le tombeau doivent se tenir « *iuxta altare* »⁷⁶. Qu'il se soit agi de l'autel majeur, comme c'est le plus probable, ou de l'autel matutinal, situé au pied des colonnes orientales du sanctuaire, un lien visuel direct était alors établi entre la représentation paraliturgique et la visualisation iconographique de la visite des femmes au tombeau : la seconde offrait un référent plus explicite à la première qui, en retour, l'animait. Dans une version proche de celle du bréviaire de Clermont, il est précisé que les acteurs tenant le rôle des anges devaient se placer de chaque côté de l'autel et en soulever le linge pour signifier le linceul vide, preuve de la Résurrection du Christ. Il est dès lors tentant de penser que le fond textile qui singularise le chapiteau des saintes femmes était aussi une manière de nouer la figuration à cette dimension sensible de la liturgie pascale.
- 84 Telle est, au total, l'argumentation qui sous-tend la cartographie hypothétique que l'on se risque à proposer. En tout état de cause, la permutation de certaines paires ne modifierait que peu l'analyse d'ensemble à laquelle il convient maintenant de procéder.

Dynamique générale du décor sculpté

Fig. 79



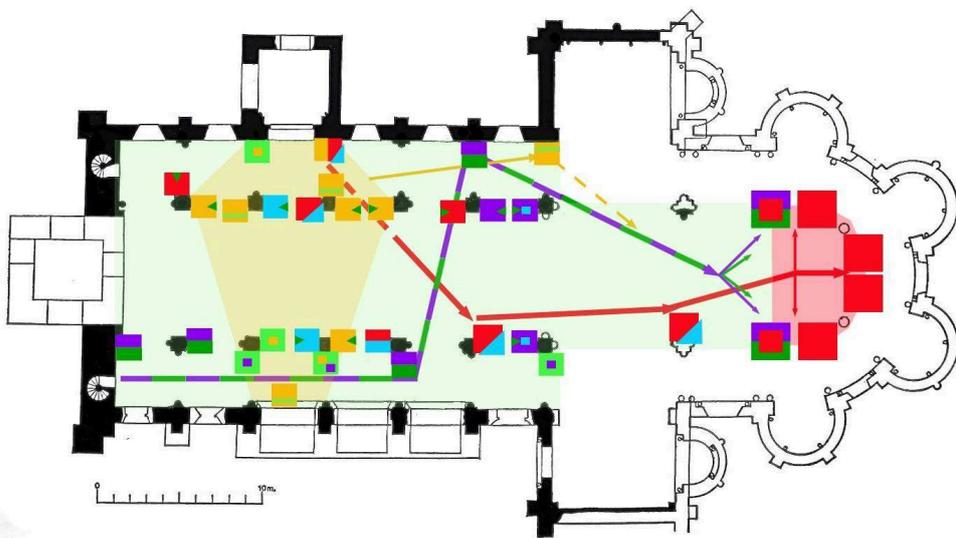
Cartographie d'ensemble des chapiteaux de l'abbatiale et de leurs relations

- 85 La cartographie des chapiteaux de l'abbatiale et de leurs relations permet de synthétiser les remarques avancées au fil de notre progression (fig. 79). On y retrouve la densité de relations engendrées à partir de la porte nord, soit par un jeu de symétries longitudinales emboîtées, soit en symétrie ou en quasi symétrie axiale. On peut aussi rappeler que les piles entourant la travée d'accès nord se caractérisent par une densité iconographique forte, bien marquée par la présence de trois chapiteaux historiés sur l'une d'elles. C'est ce qui permet de construire le réseau de symétries mentionné à l'instant, tout en engendrant quelques relations transversales qui n'ont pas encore été signalées. Ainsi, on observe que le singe cordé et Samson-Hercule font l'objet d'un codage similaire : bien que les deux scènes apparaissent comme très différentes, elles expriment l'une et l'autre la domination retrouvée de l'homme sur les *bestiae*. De même, Tobie-Arion et les hommes chevauchant des boucs expriment, selon des modalités certes distinctes, une relation de maîtrise coopérative entre l'homme et le *pecus*. Enfin, comme on l'a dit, l'ensemble associé à la porte nord donne lieu à deux échappées : reliant les deux versions des Victoires, l'une d'elle s'avance jusqu'au seuil du transept; l'autre amorce avec Tobie-Arion le chaînage dynamique du paradigme de la délivrance. Celui-ci est ponctué d'étapes qui dessinent une progression remarquable. A la porte Nord, le chapiteau de Tobie-Arion évoque la délivrance de manière encore voilée, en mêlant sans doute les registres païen et biblique; puis, au niveau du chœur liturgique, le chapiteau de Jonas offre une version tout à fait explicite, vétérotestamentaire, de la délivrance; une fois franchi le seuil du sanctuaire, c'est une occurrence néotestamentaire du même paradigme que met en scène le chapiteau de saint Pierre; enfin, dans l'hémicycle, se dévoile la plus haute image de la délivrance, celle dont toutes les autres ne sont que des préfigurations : la Résurrection du Christ et sa Victoire sur la mort.
- 86 Du reste, la construction de la scène de la délivrance de Pierre permet de souligner le lien qui l'unit à la Résurrection du Christ. Outre l'insistance sur le motif du soldat endormi, la mise en évidence de l'architecture de la prison de Pierre, un motif souvent négligé dans les représentations romane de l'épisode, fait office d'annonce de la

ou très corinthisants. Au terme de la série associant l'homme à diverses formes de végétalité, ce groupe de chapiteaux romanisants viendrait ainsi célébrer — selon un sens traditionnellement associé au feuillage ornemental d'acanthes — une nouvelle naissance du monde à la vie ou mieux sa naissance à une vie nouvelle dont le chapiteau eucharistique au griffon allégorise la substance chrétienne (par réappropriation d'une imagerie antique)⁷⁷

- 88 Au total, l'analyse met en évidence un double système par lequel le décor sculpté prend possession de la totalité de la nef. L'un d'eux s'ordonne à partir de la porte nord et l'autre à partir de la façade occidentale. Il est remarquable que ces deux systèmes, par lesquels se construit le décor de la nef, ne soient pas enfermés dans les limites de celle-ci, mais pointent, chacun à sa manière, vers l'éminente sacralité de l'hémicycle.

Fig. 81

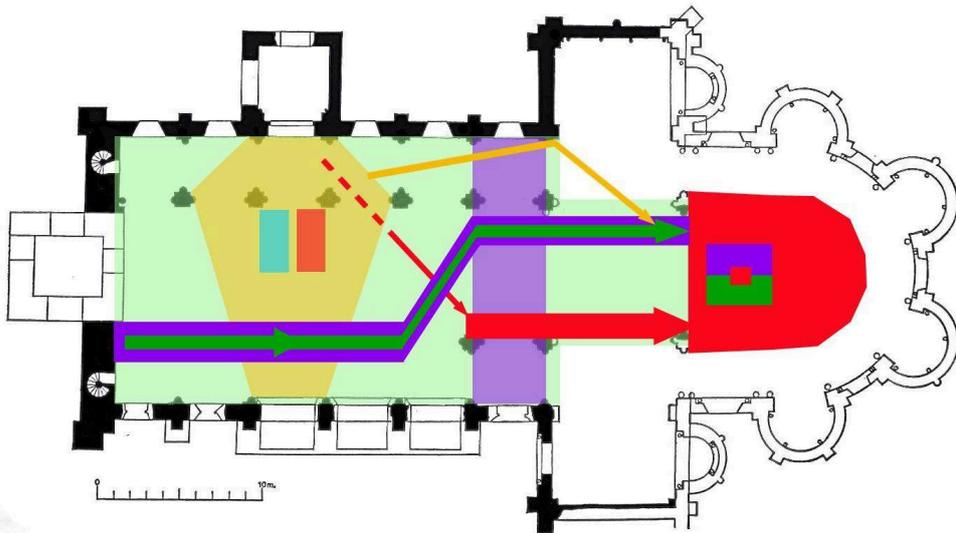


Cartographie synthétique des chapiteaux de l'abbatiale

- 89 La figure 81 nous conduit à un degré de généralisation plus poussé, permettant d'avancer dans la saisie du fonctionnement global du décor sculpté. Cette cartographie maintient une référence à la singularité de chacun des chapiteaux, mais le codage par lettres et couleurs cède le pas à un mode de visualisation de la seule gamme chromatique propre à chaque chapiteau, ainsi que des rapports que les valeurs symbolisées par ces couleurs entretiennent entre elles. On perçoit mieux alors comment les équilibres chromatiques se modifient selon les parties de l'édifice. Ceci oriente vers l'identification d'ensembles différenciés, que l'on se gardera toutefois de considérer comme des « zones », terme qui risque de suggérer, de manière inadéquate, une homogénéité interne et une complète discrétion. Cette cartographie, qui rend présente la complexité du décor, suggère plutôt de faire apparaître des ensembles aux caractères mêlés, aux contours plus ou moins flous, et toujours ouverts à des connexions externes. Ces ensembles n'en sont pas moins caractérisés par des équilibres chromatiques spécifiques, qui suffisent à les distinguer les uns des autres.
- 90 Ainsi, on peut observer une disposition assez concentrée des chapiteaux relevant de la romanité, ce qui a conduit à esquisser, en avant de la porte nord, un discret fond jaune orangé (aussi léger que possible, pour éviter de paraître en faire une zone homogène).

On observe aussi la prééminence du violet/vert dans le bas-côté sud (avec une relative interruption du fait de l'impact de la romanité), puis dans la dernière travée de la nef. Enfin, on constate la très discrète présence du rouge (positif chrétien) dans la nef, son expansion progressive à partir du seuil du chœur liturgique et, finalement, son omniprésence dans l'hémicycle. Cette cartographie écarte les relations singulières des chapiteaux pris deux à deux pour ne garder que les principaux fils dynamiques associés à l'iter ecclésial.

Fig. 82



Cartographie synthétique : dynamiques du décor et iter ecclésial

- 91 Une ultime cartographie tente de donner une vision aussi synthétique que possible du fonctionnement du décor sculpté (fig. 82). Cette fois, la référence à chaque chapiteau a été écartée et les valeurs dominantes propres à chaque ensemble ont été englobées dans des aplats de couleurs et des axes dynamiques. Ces aplats ne doivent pas davantage être lus comme des zones topographiques, mais plutôt comme des condensations de forces (polaires ou axiales). On le voit bien pour l'ensemble associé à la porte nord, que l'on transcrit par un grand aplat jaune orangé, pour exprimer la concentration du registre romanisant, mais où figurent aussi deux rectangles, l'un bleu l'autre rouge, afin de rappeler le rôle discret de ces deux valeurs au sein de cet ensemble.
- 92 Comme la précédente, cette cartographie conduit à formuler une observation décisive au regard de notre problématique : *les chapiteaux dont l'iconographie relève du registre de la romanité n'occupent pas également l'espace ecclésial*. Ils se concentrent principalement dans l'ensemble associé à la porte nord (y compris par symétrie axiale, ce qui implique un englobement du côté sud). Au vu des éléments conservés du décor sculpté, le registre de la romanité ne s'avance pas au-delà du seuil du transept, encore marqué par un beau chapiteau corinthais et par le couple des Victoires, et ne s'exprime pas (du moins pour lui-même) dans le sanctuaire⁷⁸.
- 93 A en juger par les éléments conservés, à mesure que l'on s'avance vers les parties liturgiquement plus éminentes de l'édifice, le registre romanisant s'éclipse pour faire place à la prédominance du sacré chrétien. C'est un rouge éclatant qui synthétise la

singularité sacrale du sanctuaire. Là, se manifeste, dans la personne du Christ (ressuscité d'entre les morts) la forme achevée du paradigme de la délivrance. Là, se trouve la source d'émanation de la parole divine. Là, peut être retrouvée (et éprouvée), dans l'ordre des quaternités, l'harmonie musicale que le Créateur a conférée au monde.

- 94 Mais il serait trop simple d'opposer un pôle où dominerait la romanité et un autre où dominerait le sacré chrétien. Car, outre les chapiteaux corinthiens ou corinthisants qui pouvaient orner le chevet disparu, un troisième élément anime le jeu : la séquence homme/végétal. Comme le suggère l'épaisse flèche qui la symbolise, elle constitue une chaîne dynamique et transformationnelle qui se déploie dans toute la longueur de la nef, traverse la romanité, s'hybride avec elle, puis la dépasse pour venir se fondre dans la sacralité du sanctuaire et s'y sublimer dans l'expression de l'harmonie cosmique. C'est pourquoi, dans notre cartographie, un carré mi-vert mi-violet, mais uni par le rouge, apparaît au centre du sanctuaire. Le végétal, mis en jeu de manière particulièrement intense, du fait de son entrelacement à l'humain, apparaît ainsi doté d'une forte valeur transversale et d'une grande capacité à exprimer et à accompagner les transformations qui s'accomplissent tout au long de l'axe de l'église.
- 95 En conclusion, et à l'inverse des conceptions selon lesquelles la disposition des chapiteaux romans serait aléatoire, on peut souligner le caractère particulièrement complexe et hautement élaboré de l'agencement du décor sculpté de l'abbatiale de Mozat. Il est remarquable de constater que cette complexité se déploie dans toute l'ampleur longitudinale de l'édifice. En outre, il ne s'agit pas d'un agencement jouant d'une simple opposition binaire (par exemple entre une nef marquée par le combat spirituel et un sanctuaire caractérisé par des valeurs de paix et d'harmonie). Ce sont trois ensembles principaux qui s'articulent ici et leurs relations doivent être pensées en termes de relève ou de fusion englobante, plutôt que d'oppositions tranchées.
- 96 Pour le dire une fois encore, le répertoire romanisant se concentre tout particulièrement dans la partie de la nef proche de la porte nord. Loin de se déployer dans l'ensemble du lieu ecclésial, la romanité est mise en tension avec quelque chose qui la dépasse et l'englobe : le sacré chrétien. Ce qui semble en jeu dans l'agencement du décor, c'est la relève d'une romanité positive par une positivité plus forte encore, celle du sacré chrétien⁷⁹. Dès lors, la thèse de Jean Wirth nous semble devoir être sensiblement infléchie. L'abbatiale tout entière ne baigne pas dans une atmosphère également romanisante, de sorte qu'il ne s'agissait sans doute pas exactement d'ériger une église renvoyant idéalement aux temps vénérables du fondateur Calminius. Si la romanité est pleinement valorisée, elle n'en est pas moins inscrite dans un processus de relève par les valeurs proprement chrétiennes. Il s'agit d'assumer la romanité, non point exactement pour elle-même, mais dans la pleine conscience qu'elle doit venir intégrer (idéalement au moins) les valeurs dont elle est porteuse aux exigences de la réalisation du sacré ecclésial⁸⁰.
- 97 Le caractère dynamique du dispositif est exceptionnellement affirmé. Tous les fils mis en œuvre par le décor confluent vers le pôle majeur du sanctuaire. La séquence homme/végétal, particulièrement développée dans la nef, vient s'y fondre, transmuant des évocations de l'inscription pacifiée et féconde de l'homme dans l'ordre terrestre en exaltation de l'harmonie divino-cosmique. Le paradigme de la délivrance, discrètement amorcé dans la nef, s'y déploie dans toute son ampleur et y trouve ses expressions les plus achevées. Même le registre romanisant qui, à proprement parler, ne semble pas franchir le seuil du transept, vient d'une certaine façon se fondre dans cet ensemble, ou

du moins y trouver sa relève, ce pourquoi nous avons malgré tout, et peut-être aussi par prudence, fait figurer sur la cartographie synthétique une flèche jaune pointant, sans y pénétrer, vers le sanctuaire (ne doit-on pas en effet considérer que la romanité marque de son empreinte, au moins formelle, le déploiement, dans le sanctuaire, des figures de l'humain dans le végétal ? Et faut-il penser que les couples de Victoires annoncent les quaternités angéliques ?). Outre ses caractéristiques propres, c'est aussi par cette force d'englobement que le décor du sanctuaire exalte la sacralité de ce lieu.

- 98 Cette configuration ne se laisse pas penser en termes de compartimentage, décalquant plus ou moins fidèlement les découpages liturgiques de l'édifice. L'important est moins la différenciation des espaces liturgiquement hiérarchisés, au demeurant indéniablement marquée, que la manière dont ils sont articulés, par une série de chaînages dynamiques, de phénomènes d'annonce et de passage. C'est surtout en rapport avec l'*iter* ecclésial qui traverse longitudinalement l'édifice en quête de plénitude divine que la configuration du décor doit être pensée⁸¹. Mais le décor sculpté ne se contente pas de reproduire ou de dupliquer la polarisation majeure du lieu rituel et l'*iter* qui le traverse. On dira plutôt que l'agencement du décor accompagne ce dernier, le musicalise et le fait *jouer*, en l'inscrivant dans une complexité sensible qui est loin d'être toujours immédiatement déchiffrable. Il confère à l'*iter* ecclésial l'épaisseur de ses ambiguïtés, de ses ambivalences et, parfois, de ses détours. C'est là une manière tout à la fois de le rendre sensible et de l'inscrire dans une certaine impénétrabilité (comme pour mieux activer le désir d'en saisir les arcanes et relancer la surprise de son efficacité retrouvée).
- 99 Trois fils principaux s'enchevêtrent dans le décor sculpté de l'abbatiale de Mozat : une impulsion romanisante puissante, mais vouée à être dépassée; une amorce de délivrance/libération, d'abord modeste et voilée, puis de plus en plus explicite et expansive; une série humain/végétal, qui connaît nombre de métamorphoses jusqu'à son impeccable mise en ordre dans les quaternités cosmiques du sanctuaire. Là, s'opère un englobement de tous ces fils, une mise en ordre idéale, associée au basculement de l'*iter* horizontal vers le *transitus* vertical – basculement que suggère bien le passage des alignements longitudinaux des piles de la nef à la disposition frontale et circulaire des colonnes de l'hémicycle, s'élevant conjointement vers la probable théophanie du cul-de-four.

Fig. 83

Figure ou motif relevant de manière univoque du Bien, tel qu'il est compris dans la chrétienté médiévale.
 Figure ou motif relevant de manière univoque du Mal, tel qu'il est compris dans la chrétienté médiévale.
 Figure ou motif qui, du fait de son ambiguïté ou de son ambivalence, n'est assignable de manière univoque ni au Bien ni au Mal.
 Le vert clair indique un chapiteau végétal. Le vert foncé indique un motif végétal dans un chapiteau à figures ou historié.
 Figure ou motif renvoyant à la romanité (dans le cas de Saint-Pierre de Mozat). Motif géométrique

NE : on utilise une coloration désaturée pour coder les chapiteaux postérieurs à l'époque romane.

X Christ (ou divinité anthropomorphe)	An Ange
∨ Vierge Marie	D Diable
aT Personnage (positif) de l'Ancien Testament	St Saint (ou sainte)
nT Personnage (positif) du Nouveau Testament	
H Homme (h : tête ou buste d'homme)	F Femme
VU Vertu personnifiée	Vt Vertu personnifiée
Vj Vice personnifié	Vc Victoire personnifiée
B Bête sauvage (bestia), b : tête de bête	S Singe
P Animal domestique ou utile à l'homme	C Centaure
O Oiseau	G Griffon
Aj Aigle	Si Sirène
e Entrelacs	ba Chapiteau-base

/ Rapport de domination (ou contrôle) entre deux figures
 (Rapport de coopération (ou participation) entre deux figures
 - Hybridation (-v : hybridation végétale)


Eglise


Chapiteau


Calice


Livre


Phylactère

Annexe : codage des cartographies

NOTES

1. On se réfère, pour tout ce qui suit, à Alain Dierkens, « Une abbaye médiévale face à son passé : Saint-Pierre de Mozac, du IX^e au XII^e siècle », dans *Écrire son histoire. Les communautés régulières face à leur passé*, CERCOR-Travaux et recherches, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005, p. 71-105 (auquel on renvoie pour une plus ample bibliographie et pour les références aux documents mentionnés). L'étude d'Avital Heyman, « The Case of Saint Pierre at Mozac : Tradition Meets Innovation », repris dans *That Old Pride of the Men of the Auvergne'. Laity and Church in Auvergnat Romanesque Sculpture*, Londres, Pindar Press, 2005, p. 119-134, n'apporte aucun élément clair.
2. Pour ce processus de rattachement ou d'identification aux apôtres, voir notamment Alain Dierkens, « Martial, Sernin, Trophime et les autres : à propos des évangélistes et des apôtres en Gaule », dans Claude Andrault-Schmitt (éd.), *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (X^e-XIII^e siècles)*, Limoges, PULIM, 2006, p. 25-37.
3. Sur les évêques de Clermont, voir Robert Sève, « La seigneurie épiscopale de Clermont des origines à 1357 », *Revue d'Auvergne*, 94, 1980, p. 85-268.
4. On laisse de côté la question de la datation de la tour-porche, antérieure au bâtiment roman et encadrée dans sa façade occidentale. Elle est généralement datée du X^e ou du début du XI^e siècle;

cf. Laurence Cabrero-Ravel, « Traitement et fonction des massifs de façade auvergnats », dans Ch. Sapin (dir.), *Avant-nefs*, op. cit., p. 168-179.

5. Laurence Cabrero-Ravel, « Saint-Pierre de Mozat : l'abbatiale romane », *Congrès Archéologique de France*, 158, 2003, p. 313-324.

6. Denis Hénault, « La crypte de l'abbatiale romane Saint-Pierre de Mozac. Les acquis de l'étude archéologique du bâti », *Bulletin historique et scientifique de l'Auvergne*, 108, 2007, p. 24-64 (compte rendu par Laurence Cabrero-Ravel, dans *Bulletin monumental*, 167, 2009, p. 369-370). L'étude de D. Hénault date la crypte de Mozat du troisième quart du XI^e siècle, et soutient, sur la base des différences constatées dans les types de mortier, l'épaisseur des joints et les traces de taillant, qu'elle est nettement antérieure à l'église haute. Quant à Laurence Cabrero-Ravel, qui avait daté la crypte du XII^e siècle (« Saint-Pierre de Mozat », op. cit., p. 319), elle en tire argument pour confirmer la datation qu'elle propose pour l'église haute. Mais on peut se demander si les différences observées doivent être entièrement projetées sur un axe chronologique ou si la différence fonctionnelle et architectonique entre crypte et église haute ne doit pas être également prise en compte. De plus, on peut questionner les rythmes de transformation des techniques constructives, de sorte que l'écart constaté pourrait fort bien renvoyer à un écart temporel réduit. Enfin, les deux auteurs mentionnés sont confrontés à l'embarrassant décalage chronologique entre la construction de la crypte et la datation qu'ils attribuent aux chapiteaux des colonnes centrales de celle-ci (jugés presque contemporains de ceux de l'église haute). Il leur faut supposer une reprise en sous-œuvre pour remplacer les chapiteaux originaux : hypothèse aussi périlleuse que difficile à fonder!

7. Relation de *similitudo* indiquée, en 1033, par Helgaud de Fleury, *Vie de Robert le Pieux*, éd. R.-H. Bautier et G. Labory, Paris, 1965, p. 110. Voir Bernard Craplet, *Auvergne romane*, La-Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 2^e éd., 1972. A. Dierkens (« Une abbaye », op. cit., p. 98-99) souligne également le caractère peu fondé de la datation traditionnelle de la cathédrale de Clermont et fait valoir que les données historiques disponibles orientent vers une date nettement plus précoce. A l'inverse, Pascale Chevalier argumente que la crypte pourrait dater des environs de l'an mil (ce serait la partie imitée à Saint-Aignan d'Orléans), tandis que le chevet qui la surmonte serait d'un siècle postérieur; cf. « La crypte de la cathédrale de Clermont : nouvelles approches », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 32, 2001, p. 133-146 et Pascale Chevalier et Annie Regond (éd.), *Sculptures médiévales en Auvergne. Création, disparition et réapparition*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, p. 14.

8. Zygmunt Swiechowski, *La sculpture romane d'Auvergne*, Clermont-Ferrand, De Bussac, 1973.

9. Yves Christe, « Un chapiteau de Mozac avec les anges des vents d'Ap 7,1 », *Arte Cristiana*, 733, 1989, p. 277-302. Dans la préface du livre de Z. Swiechowski (*ibidem*, p. 10), Louis Grodecki adopte l'hypothèse d'une « brusque maturation » de la sculpture à Mozat, suivie d'imitations et de transformations dans les autres édifices de la région.

10. Dans *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999, p. 154-172, et dans *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, Droz, 2004, où il développe amplement le « dossier auvergnat ».

11. Ainsi que la sirène de Le Monastier (un édifice construit entre 1090 et 1100), qui est manifestement une copie de celle de Mozat; *La datation*, op. cit., p. 250sq.

12. Dans un article récent, J. Wirth renforce encore son argumentation, en tirant parti des observations architecturales de Dominique de Larouzière (*L'invention romane en Auvergne. De la poutre à la voûte (X^e-XI^e siècle)*, Nonette, Ed. Créer, 2003) et en soulignant les incohérences auxquelles conduit le maintien de la datation basse. Il propose d'anticiper le début de la construction de l'abbatiale de Mozat à la décennie 1070 et suggère, à partir de cette date, une succession très rapide des chantiers des autres églises majeures (« Fondations, donations et chronologie des chantiers : le cas des églises d'Auvergne », *Atti del Convegno internazionale di studi di Parma*, sous presse).

13. Sur ce point, A. Dierkens a judicieusement souligné que la mention d'une vie monastique plus ou moins dissolue constituait un *topos* des actes de donation, visant à légitimer le passage sous la tutelle d'un autre monastère (voir par exemple le cas du rattachement de Chanteuges à La Chaise-Dieu en 1137), et qu'il ne fallait sans doute pas attribuer une valeur trop littérale à cette mention (« Une abbaye », *op. cit.*, p. 102-103). On peut suivre cette remarque, qui n'atteint pas le cœur de l'argumentation de J. Wirth, mais pourrait inviter à penser la singularité de Mozat avant 1095 en des termes plus mesurés. Pour le reste, on ne saurait suivre l'argumentation de A. Dierkens qui, tout en renonçant à situer la cathédrale de Clermont vers 1095 et tout en considérant avec sérieux l'« ingénieuse hypothèse » de J. Wirth, adopte finalement la datation basse sur la base d'un pur argument de convention, au seul motif qu'elle correspond à « des décennies d'érudition et de discussions scientifiques » et qu'elle est défendue par « la majorité des historiens de l'art et de l'architecture » – et ce, sans prendre en compte la datation moyenne de Z. Swiechowski, qui a fait, elle aussi, de nombreux adeptes.

14. *L'image*, *op. cit.*, p. 163-168. Ce paganisme est également qualifié de « serein ».

15. Jean Wirth, « La romanité de l'église abbatiale de Mozat », séminaire à l'EHESS, mai 2007.

16. David Morel souligne également que l'accumulation des références à l'Antiquité relève d'une volonté de créer l'ancienneté de l'édifice; il n'est pas indifférent, à cet égard, de noter la présence de blocs antiques réemployés dans la tour-porche de Mozat (*Taillleurs de pierre, sculpteurs et maîtres d'œuvre dans le Massif central. Le monument et le chantier médiéval dans l'ancien diocèse de Clermont et les diocèses limitrophes (XI^e-XV^e siècles)*, thèse de doctorat, Université Clermont-Ferrand-II, 2009, vol. I, p. 507-537 et II, pl. 89-90).

17. Michael Greenhalgh, *The Survival of Roman Antiquities in the Middle Ages*, Londres, Duckworth Publishing, 1989, p. 191. Pour les aspects évoqués ici (et notamment pour la bibliographie relative aux remplois et copies de l'antique), on se contentera de renvoyer à Salvatore Settis (dir.), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Turin, Einaudi, 3 vol., 1984-1986, ainsi qu'au récent volume des *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* (39, 2008) : *Actualité de l'art antique dans l'art roman*.

18. En incorporant des marques de la *romanitas*, les édifices deviennent « les témoins emblématiques de l'époque héroïque et imaginaire de la naissance de l'Église locale, que les récits légendaires de l'hagiographie contemporaine situaient aux temps apostoliques » (Andreas Hartmann-Virnich, « L'image de l'art monumental antique dans l'architecture romane provençale : nouvelles réflexions sur un ancien débat », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39, 2008, p. 65-72).

19. Comme l'a souligné l'étude classique d'Hélène Toubert, « Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle », repris dans *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf, 1990, p. 239-310.

20. Pour une discussion critique de la manière dont J. Wirth interprète la réforme grégorienne, voir J. Baschet, « Jean Wirth, la Vierge aux longues nattes et l'ange au sourire. A propos de *L'image à l'époque gothique* (et de *L'image à l'époque romane*) », publication en ligne, octobre 2008, <http://www.editions-papiers.org/node/26>.

21. L'accès depuis le cloître est toutefois fortement valorisé par la présence d'un tympan sculpté, figurant la Vierge à l'enfant, entourée de saints et de dignitaires ecclésiastiques, dont l'abbé prosterné, en prière ; cf. A. Heyman, *'That Old Pride'*, *op. cit.*, p. 119-130.

22. Voir *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, Paris, CNRS, vol. 18, 1978, p. 222-223 (l'inscription y est datée de la fin du XI^e siècle). Ses deux moitiés sont empruntées aux épigrammes 5 et 6 de la sylloge martinienne de Tours, ensemble d'inscriptions souvent copié à la suite des œuvres de Sulpice-Sévère. La suite de l'épigramme 6 invite ceux qui vont entrer à « chasser complètement de leur cœur les soucis mondains et à libérer leur âme des désirs profanes ».

23. On utilisera cette expression, reprise littéralement de l'inscription (*ingrediens, intraturi*), plutôt que le terme de « visiteurs » (évoquant trop la pratique touristique contemporaine) ou

celui de « fidèles » (qui n'englobe pas clairement les clercs). L'emploi du participe présent souligne le caractère actif du processus dans lequel est pris celui qui entre.

24. Même si les traces de polychromie actuellement visibles ne sont pas d'époque romane, elles donnent une idée des jeux rythmiques et des oppositions qui devaient renforcer la lisibilité et l'ornementalité des chapiteaux (voir par exemple l'usage alterné du rouge et de l'ocre pour les feuilles d'acanthé ou pour différencier les parties du vêtement de l'homme).

25. A Rome, la Victoire est la déesse protectrice de l'empereur. On représente soit cette figure seule, soit deux Victoires en position symétrique, portant boucliers ou trophées, à la gloire de l'empereur. Un autre exemple de Victoires disposées symétriquement, de part et d'autre d'un trophée d'armes, apparaît sur un chapiteau tardo-antique réemployé dans la nef de Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome.

26. Ruth Bartal, « Anges et louange du triomphe chrétien en Espagne », *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 28, 1997, p. 29-39.

27. Sur l'opposition entre *pecus* et *bestia* dans la perception médiévale des rapports homme/animal, voir notre chapitre VI, ainsi que Pierre-Olivier Dittmar, « Le seigneur des animaux entre *pecus* et *bestia* », *Adam premier homme, Micrologus' Library*, sous presse.

28. Il convient d'indiquer que l'exégèse de cette scène, depuis Tertullien et Augustin, fait du poisson une image du Christ; voir notamment Jean Doignon, « Tobie et le poisson dans la littérature et l'iconographie occidentales (III^e-V^e siècle). Du symbolisme funéraire à une exégèse chrétienne », *Revue de l'histoire des religions*, 189, 1976, p. 113-126, ainsi que Liselotte Wehrhahn-Stauch, « Christliche Fischsymbolik von den Anfängen bis zum hohen Mittelalter », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 35, 1972, p. 1-68.

29. L'enquête sur les figurations médiévales d'hommes chevauchant un poisson n'apporte pas davantage d'élément convaincant. Un cas remarquable est celui du chapiteau provenant de Cluny et conservé à Hartford, qu'a étudié Neil Stratford (« A Cluny Capital in Hartford (Connecticut) », *Gesta*, 27, 1998, p. 9-21, repris dans *Studies in Burgundian and Romanesque Sculpture*, Londres, Pindar Press, 1998, 2 vol., p. 91-105). L'homme chevauche un énorme poisson et tient une épée et un rebec; mais il s'agit ici d'une figure clairement négative (nudité, chevelure agitée, serpents sortant des oreilles, présence à ses côtés de têtes tranchées) qui n'a aucune relation avec Arion (bien que cette identification ait été proposée par Walter Cahn, dans *Gesta*, 6, 1967, p. 48-49). Pour N. Stratford, il s'agirait d'une invention médiévale combinant des éléments antiques, mais également soucieuse de les actualiser (notamment par l'adjonction d'un instrument contemporain, le rebec). Par ailleurs, l'article fait mention de nombreux exemples médiévaux d'hommes sur un poisson, qui ne semblent pas devoir être référés à un personnage spécifique, mais contribuent à la constitution d'un décor marin, ce qui est bien différent du cas de Mozat (voir par exemple la peinture murale de Tramin, fig. VII.9, ou la mosaïque de l'église Saint-Genès de Thiers). Notons enfin deux beaux exemples, mais plus tardifs : sur un médaillon de la voûte de la salle capitulaire de Vézelay (le jeune homme nu, à la tête ceinte d'un bandeau, tient en outre un petit poisson dans la main) et au portail central de la cathédrale de Sens (où la figure symbolise la mer, comme l'indique l'inscription « Mare »).

30. Ovide, *Fastes*, II, 79-118. Parmi les auteurs chrétiens qui mentionnent Arion, on peut citer Boèce (*De musica*, I, 1), le *Mythographe vatican* (I, 94), Herman de Reichenau (*Carmen de conflictu ovis et lini*), Honorius Augustodunensis (*De imagine mundi*, III, IV) ou encore Pierre Abélard (*Introductio ad theologiam*, I, 17). Nous remercions Elisa Brilli pour ces indications.

31. Augustin, *De civitate Dei*, I, 14.

32. On trouve dans le déambulatoire d'Orcival un chapiteau manifestement inspiré de celui de Mozat, mais l'homme qui chevauche le poisson est nu et tient à la main un rameau feuillu, à la façon des hommes chevauchant des boucs (voir *infra*, fig. 23); il est aussi encadré de végétal. Il s'agit probablement dans ce cas d'une image de salut de l'âme (le chapiteau en vis-à-vis figure deux aigles).

33. Dans ce second cas, la végétalisation des queues est un peu plus abondante, avec une feuille supplémentaire qui émane presque directement de l'arrière-train du centaure et une corolle au départ du feuillage terminal.

34. Il existe des canthares antiques à base ou coupe cannelée, comme à Mozat, et les griffons peuvent aussi poser une patte sur le col du canthare.

35. On renvoie à Maria di Fronzo, « Grifo », *Enciclopedia dell'arte medievale*, Rome, Edizioni della Enciclopedia Treccani, 1998, vol. VII, p. 91-97.

36. Voir en particulier « Végétalité » et « Animalités » dans le chapitre VI.

37. S'opposant à la lecture de Z. Swiechowski (*La sculpture, op. cit.*, p. 161), A. Heyman interprète néanmoins l'homme comme un avare (*'That Old Pride', op. cit.*, p. 18).

38. Autre doute : qu'a-t-on voulu représenter dans les mains du singe ? S'agissait-il d'exprimer l'action de tenir pour soi, la nature de l'objet tenu n'ayant alors guère d'importance ? Ou s'agissait-il de figurer un objet précis, qui contribuait au sens général de la scène ?

39. Le chapiteau aux aigles est le seul dont on se risque à supposer la présence sur le mur gouttereau sud : il a en effet une largeur de 70 cm et une hauteur de 56 cm, soit les dimensions des chapiteaux de la nef, tandis que bon nombre des chapiteaux à figures du Musée lapidaire ont une largeur de 57 à 60 cm, pour une hauteur de 48 cm, dimensions qui pourraient avoir été celles des chapiteaux du déambulatoire. C'est le cas d'un chapiteau figurant deux hommes nus chevauchant des bêtes, dont on reparlera à propos de Saint-Nectaire (dans le chapitre III) et, peut-être, d'un autre montrant deux hommes agenouillés de part et d'autre d'un végétal. Notons qu'il existe également un troisième chapiteau aux aigles, ainsi qu'un autre chapiteau végétal avec trois masques à l'antique. Deux autres chapiteaux (dragons aux queues végétalisées; griffons autour d'un calice), de facture nettement plus raide que ceux de la nef, sont sans doute postérieurs (en tout état de cause, ils ne pouvaient prendre place dans la nef, du fait de leurs dimensions). Bien des chapiteaux conservés au Musée ont pu être réalisés pour orner d'autres parties de l'abbaye (comme le cloître et la salle capitulaire, dans un mur de laquelle a été retrouvé le chapiteau de la sirène), voire d'autres chapelles ou églises des alentours.

40. Les Victoires antiques sont aussi associées au ciel sur les arcs de triomphe impériaux.

41. Nous n'avons pas pu disposer d'échafaudage pour procéder à une mesure précise des chapiteaux. Une estimation au sol a permis d'attribuer une largeur de 70 cm aux chapiteaux de la nef et d'environ 77 cm à ceux qui sont situés à la limite du transept.

42. On la rencontre une fois dans la sculpture romane de Bourgogne, ainsi qu'au portail de Ripoll et sur des ambons campaniens; cf. M. Angheben, *Les chapiteaux, op. cit.*, p. 194-203.

43. Il s'agit d'une condensation de deux moments du récit : le récit biblique (Jo 3, 5-8) indique que le ricin pousse miraculeusement au cours de la nuit postérieure à la délivrance de Jonas.

44. Outre d'autres scènes de délivrance (Daniel dans la fosse aux lions, sacrifice d'Isaac), ce sarcophage présente Tobie ouvrant le poisson et trois scènes de l'histoire de Jonas (jeté à la mer ; sortant du monstre marin; dormant sous le ricin); voir. F. van der Meer, « A propos du sarcophage du Mas d'Aire », *Mélanges offerts à Christine Mohrmann*, Utrecht, Spectrum, 1963, p. 169-176.

45. Sur le paradigme de la délivrance, voir M. Angheben, *Les chapiteaux, op. cit.*, notamment p. 174-175 : les listes de récits de délivrance qui composent ce paradigme apparaissent dans divers textes, tout particulièrement dans les prières pour les défunts (comme la *commendatio animae*) et les formules d'exorcisme.

46. Ces deux traits sont d'autant plus remarquables qu'ils contrastent avec les occurrences de la Délivrance de Pierre dans la sculpture romane bourguignonne (Autun et Vézelay); cf. M. Angheben, *ibid.*, p. 111-115.

47. Nous devons cette indication à Messieurs Perona, père et fils : une série de numéros, gravés sur les colonnes (à une hauteur d'environ 1,5 m) et datables de la fin du XV^e siècle, dessine un parcours (processionnel ?) dans les bas-côtés et dans la majeure partie de la nef. La position des

numéros 8 et 11 rend impossible une localisation du jubé plus à l'ouest que l'avant-dernière travée (sans quoi ces deux numéros n'auraient pas été du même côté du jubé que les autres). Comme il est peu probable que le chœur liturgique ait été réduit à la seule croisée du transept, on en déduira que le jubé qui le délimitait était placé à l'aplomb de l'avant-dernière pile de la nef (c'est du reste la disposition qui rend le mieux compte de l'enchaînement des numéros, puisque l'ancienne porte du jubé, actuellement déplacée au revers de façade, porte les numéros 9 et 10). On supposera, faute d'autres éléments, que tel était déjà l'emplacement du chœur liturgique roman; mais rien n'interdit de penser que celui-ci était plus ample et occupait, par exemple, deux travées de la nef.

48. En ce qui concerne la terminologie relative aux chapiteaux corinthiens (et corinthisants, comme le sont ces deux chapiteaux), on renvoie au chapitre IV (Notre-Dame-du-Port). On appelle « caulicole » un élément végétal verticalisé, évoquant, malgré des différences notables, la partie correspondante du chapiteau corinthien. Il se caractérise généralement par une tige droite (au lieu d'une « gaine » évasée vers le haut), surmontée d'une « collerette », d'où partent directement deux feuilles ou demi feuilles divergentes (au lieu qu'elles soient engainées au départ dans un « calice »). Le chapiteau à feuilles lisses se rattache aussi à une tradition antique.

49. Sur le chapiteau au nord, les caulicoles sont minces et enserrés entre les acanthes remontantes. Sur celui du côté sud, les caulicoles, aux tiges épaisses et cannelées, sont mieux dégagés (deux caulicoles apparaissent également sur les faces latérales, au lieu d'un seul sur l'autre chapiteau).

50. Il nous semble pertinent de nous en tenir à une dénomination aussi générique que possible (« gros fruit »). Hormis dans le chapiteau des vendangeurs, où l'on reconnaît clairement des grappes de raisin, il n'y a pas lieu de chercher à identifier une espèce végétale précise (pomme de pin ou autre). En observant les occurrences de ces fruits (chapiteaux des hommes dans le végétal et des centaures, notamment), on pourrait être tenté d'opposer des fruits plus ronds et d'autres plus pointus, à grains circulaires ou à écailles superposées, à cosse ou sans. Mais ces traits se mêlent souvent et donnent lieu à des formulations intermédiaires qui invitent à s'en tenir à une dénomination générique unique.

51. Ce genre de *transposition* d'un type d'être dans un autre n'a rien d'exceptionnel dans l'art médiéval. On en rencontre d'autres exemples dans les églises d'Auvergne, notamment à Notre-Dame-du-Port (voir chapitre IV).

52. Sur le sens de ce terme, voir chapitre VI.

53. C'est sur cette pile, côté nef, que l'on peut lire l'inscription « Bego de Lastic, miles fundator » (voir *Corpus des inscriptions, op. cit.*, p. 224, qui donne une datation dans la première moitié du XII^e siècle). Nous ne savons strictement rien de ce Bego et il est peu probable qu'il ait joué un rôle important dans la construction de l'abbatiale (voir A. Heyman, *op. cit.*, p. 16).

54. Sur le chapiteau du bas-côté nord, les centaures tiennent directement deux fruits dressés.

55. La présence de ce chapiteau (comme de celui des dragons) est liée à l'expansivité du pôle de la porte nord et ne semble pas pouvoir être associée à la séquence caractéristique du bas-côté sud. On note toutefois que les deux figures s'insèrent dans un végétal plus abondant encore que celui qui encadre la scène du singe cordé. Un lien plus net pourrait être établi si l'objet tenu par le singe devait être identifié comme un fruit rond (à l'égal de ceux qui apparaissent sur deux chapiteaux de l'hémicycle). Faudrait-il que le singe, en tenant un fruit coupé (alors que les fruits figurés par ailleurs ne le sont jamais, sauf sur le chapiteau voisin des vendangeurs), incarne une forme d'appropriation induite des biens de ce monde ?

56. Cette complémentarité marquée s'oppose à l'absence de connivence manifeste dans le chapiteau voisin (l'homme et le singe).

57. Ce jeu formel prendra un sens plus précis lorsque nous mettrons ce nouveau maillon de la chaîne végétale en relation avec l'organisation des chapiteaux autour de la probable limite du chœur liturgique.

58. Alors que les deux figures font (en symétrie) le même geste de tenir la tige du fruit (comme pour l'attirer vers eux), on note aussi une légère variation : de son autre main, le personnage de gauche tient la branche qui passe entre ses jambes, tandis que celui de droite la pose sur le fruit (ses deux mains étant ainsi associées à la même action).

59. Le second chapiteau mentionné montre aussi un arbre central, mais comporte également un arbre sur chaque face latérale. Le chapiteau que l'on commente ici reprend donc l'axialité et la symétrie du second chapiteau, tout en l'accentuant encore et en la combinant au type végétal du premier chapiteau.

60. La tangence des courbes, en ce point, est du reste assez semblable à celle qu'on observe avec les queues (ce qui crée un chaînage plus continu entre les quatre animaux). Il est possible que la solution adoptée pour cette paire de chapiteaux vise à donner plus de force au « couple » formé par les deux oiseaux de la face centrale (plutôt qu'aux deux couples disposés de part et d'autre de l'axe médian). Ceci pourrait être lié à la disposition de ces chapiteaux, bien visibles depuis l'axe médian de la nef.

61. Le chapiteau voisin de celui-ci, à droite sur la même pile, comporte, sur son angle gauche, la petite tête simiesque dans le feuillage qui connote le même accent inquiétant dans un beau chapiteau corinthisant.

62. Raoul Glaber, *Historiarum libri quinque*, I, 2-3, éd. M. Prou, Paris, Picard, 1886; ainsi que Edmond Ortigues et Dominique Iogna-Prat, « Raoul Glaber et l'historiographie clunisienne », *Studi medievali*, 3^e série, 26, 1985, p. 537-572. Plus généralement, voir Henri de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, 1959-1964, vol. II, 2, p. 7-40 et Anna C. Esmeijer, *Divina Quaternitas. A Preliminary Study in Method and Application of Visual Exegesis*, Amsterdam, Gorcum, 1978. « Personne ou presque n'ignore que le nombre quatre est sacré par sa perfection », affirme Raban Maur, avant de commenter les quaternités constitutives du *mundus* (quatre éléments, quatre parties, quatre saisons); *De laudibus sanctae crucis*, PL, 107, col. 177-178.

63. On a souvent suggéré un possible rapprochement entre les quaternités de Mozat et celles de l'hémicycle de l'abbatiale de Cluny III (voir M. Angheben, *Les chapiteaux*, op. cit., p. 29-45). Pour une remarquable analyse de cet ensemble, voir Sébastien Biay, *Les chapiteaux du rond-point de la troisième église abbatiale de Cluny (fin XI^e-début XII^e siècle). Étude iconographique*, thèse de doctorat sous la direction de Claude Andrault-Schmitt, Université de Poitiers-CESCM, 2011, disponible sur HAL-Thèses en ligne : <http://tel.archives-ouvertes.fr/index.php?halsid=kph7lksc3hkl5h5jnpuejsjk84>). On conclura plutôt à un fort écart entre ces deux ensembles : les quaternités de Mozat sont très éloignées du caractère hautement savant de celles de Cluny (inscriptions, combinatoires numérogiques, thématiques recherchées, etc.); elles font par ailleurs une large place à l'iconographie biblique, entièrement absente du sanctuaire de l'abbatiale bourguignonne. L'absence de parenté est même si frappante qu'on serait tenté – si besoin était – d'en faire un argument supplémentaire en faveur d'une datation de Mozat avant 1095. En effet, si l'abbaye auvergnate avait été construite après son rattachement à Cluny, on aurait probablement, au moment d'opter pour un ensemble de chapiteaux figurant des quaternités, prêté quelque attention aux suggestions prestigieuses émanant de la tête de l'*ecclesia cluniacensis*.

64. En ce sens, ce chapiteau fournit une version particulièrement aboutie d'un phénomène qu'on observe dans la nef, sous des modalités diverses : hommes à califourchon sur le végétal; retombées des feuilles d'acanthé à la place du sexe pour le singe et l'homme qui le tient encordé; queues végétalisées passant entre les pattes des griffons; hommes nus dont le végétal transfigure le sexe qu'il masque...

65. On retrouve, sur chacune des faces, une ou deux occurrences de ces « gros fruits » dont on a pu noter la présence dès le premier chapiteau de la séquence associant l'humain et le végétal. Ici, la distinction entre fruits à écailles (sur deux faces) et fruits à grains ronds (sur deux faces) semble marquée avec plus de soin que dans les chapiteaux de la nef. Il ne s'agit cependant pas de

suggérer une polarité, puisque chacun de ces deux types présente deux variantes, l'une à cosse, l'autre sans, ce qui apparaît comme une manière de créer de l'association dans la diversité.

66. Il est assez difficile d'évaluer la qualité du second chapiteau, compte tenu de la dégradation de la pierre. Le traitement plastique des figures humaines n'était peut-être pas si éloigné de celui qui caractérise le premier chapiteau, si l'on en juge par le relief qui leur est donné, et notamment par le creusement observable derrière le cou des hommes (fig. 69). Parmi de nombreux traits similaires, on retrouve également la même alternance des chevelures lisses et bouclées. En revanche, dans le second chapiteau, l'abaque est nettement moins creusée. Surtout, c'est dans la moindre association/articulation de l'humain et du végétal – point particulièrement décisif – que l'écart est le plus net : outre les remarques indiquées plus loin, on observe, sur la figure 68, comment, dans le premier cas, les feuillages se mêlent à la chevelure du personnage, alors que, dans le second, ils restent placés à côté de la tête.

67. Pour la signification de cette scène, voir Yves Christe, « Un chapiteau de Mozac avec les anges des vents d'Ap 7,1 », *Arte Cristiana*, 77, 1989, p. 297-302.

68. Chaque ange tient une trompe, sauf celui qui ferme la bouche du vent de ses deux mains. Il y a donc au total cinq trompes.

69. Y. Christe, *ibid.* Ici, les vents ne sont pas ailés, comme ils le sont à Anagni.

70. « *unde evangelica doctrina orbem inlustravit* », dit Ambroise Autpert dans son commentaire de ce verset (cité par Y. Christe, *ibid.*, p. 299-300). Ces forces hostiles seront libérées à l'approche de la fin des Temps. Le texte de l'Apocalypse fait aussi mention d'un ange, montant du soleil levant et donnant aux autres anges l'ordre de retenir les vents. L'exégèse l'interprète comme une figure du Christ ressuscité. Y. Christe suggère qu'il est, de ce fait, possible d'établir un lien entre le chapiteau des anges retenant les vents et celui des saintes femmes au tombeau. Mais doit-on imaginer que l'ange du soleil levant figurait sur l'un des chapiteaux perdus ? Ou que le lien entre les anges retenant les vents et la Résurrection pouvait être activé, même en l'absence de l'ange du soleil levant ?

71. Ajoutons que ces deux chapiteaux ont une portée cosmologique particulière. En effet, les exégètes établissent un rapport nécessaire entre le nombre des Évangiles et l'ordonnement du monde, formé de quatre parties (et soumis aux quatre vents). Ce lien est déjà exprimé par Irénée de Lyon : « il ne peut y avoir ni un plus grand ni un plus petit nombre d'Évangiles. Puisqu'il existe quatre régions du monde dans lequel nous sommes et quatre vents principaux, et puisque, d'autre part, l'Église est répandue sur toute la terre (...) il est naturel qu'elle ait quatre colonnes qui soufflent de toutes parts l'incorruptibilité » (*Contre les hérésies*, III, 11, 8, éd. A. Rousseau et L. Doutreleau, Sources Chrétiennes, 211, Paris, Cerf, 1974, p. 160).

72. Plus précisément, la probabilité d'aboutir à un rapport 2 à 3 entre chapiteaux christologiques et non-christologiques est six fois supérieure à celle d'obtenir un rapport 4 à 1. Sauf à considérer qu'il existe des raisons particulières pour expliquer que les chapiteaux christologiques soient moins facilement retrouvés.

73. On admet sans peine un écart de probabilité entre ce raisonnement relatif à la nature de la quatrième paire du sanctuaire, hautement hypothétique, et l'argumentation précédente en faveur d'un fonctionnement général par paires, qui paraît doté d'une haute vraisemblance.

74. Même si de nombreuses différences interdisent d'en faire un argument décisif, notons aussi qu'en Bourgogne, les chapiteaux des atlantes sont toujours placés soit au portail soit, lorsqu'ils sont à l'intérieur, à la jonction de la travée droite du sanctuaire et de l'abside (M. Angheben, *Les chapiteaux*, *op. cit.*, p. 76). Certes, on a exclu la dénomination d'atlantes pour les figures de Mozat; mais on peut considérer qu'il s'agit ici d'une autre manière d'intégrer la figure humaine dans un dispositif à caractère cosmologique (dimension dont les atlantes sont aussi investis).

75. Ajoutons que l'on a placé le chapiteau des anges-évangélistes au nord, en tenant compte de la dualité des côtés de l'autel. C'est au nord qu'on lit l'Évangile (trait qui suscite les commentaires de tous les liturgistes), par opposition au sud, côté de l'Épître. Cette disposition établirait un judicieux et puissant parallèle entre les clercs lisant l'Évangile et les anges tenant les inscriptions évangéliques. Toutefois, la position des chapiteaux de l'hémicycle, en arrière de l'autel majeur, est peut-être trop à l'est pour que cette conjonction puisse fonctionner.

76. Paris, BNF, lat. 1274, fol. 128 v., Bréviaire à l'usage de Clermont, daté du XIV^e siècle (cité par Karl Young, *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, Clarendon Press, 1933, vol. 1, p. 244-245). Bien que le manuscrit soit nettement postérieur à l'époque qui nous intéresse ici, d'autres manuscrits du XI^e siècle décrivent déjà le *Quem quaeritis* et il est fort possible que l'usage d'identifier sépulcre et autel était déjà en vigueur dans le diocèse de Clermont, bien avant que le bréviaire cité n'en porte témoignage.

77. La romanité végétale de ces quatre chapiteaux est marquée par un trait jaune orangé sur les fig. 79 et 80. Comme elle est plus commune dans l'art roman, on ne l'a pas reprise sur la cartographie synthétique de la fig. 81, où il aurait toutefois été possible d'ajouter une tonalité romanisante dans la dernière travée de la nef, renforçant ainsi la signification de la localisation du second chapiteau des Victoires.

78. On ignore tout du décor du déambulatoire (ce dont découle une limitation évidente de nos analyses). Comme on l'a dit, plusieurs chapiteaux conservés dans le Musée lapidaire pourraient provenir du déambulatoire : par exemple, les hommes nus chevauchant des bêtes et les hommes agenouillés de part et d'autre d'un élément végétal. Peut-être y retrouvait-on des thématiques proches de celles de la nef, selon une logique caractéristique du décor du déambulatoire, dont on reparlera à propos de Saint-Nectaire et Notre-Dame-du-Port (voir chapitres III et IV).

79. Alors que le décor de nombreuses églises joue du passage d'une conflictualité Bien/Mal au triomphe du Bien, Mozat présente la particularité d'opter pour la tension entre deux positivités hiérarchisées (d'où la très faible place du Mal et du schème du combat, si présent par ailleurs dans l'art roman).

80. La configuration des symétries emboîtées associées à l'accès nord donne déjà, de manière discrète, un avant-goût de cette logique. Comme on l'a vu, la romanité encadre la tension du Bien et du Mal, mais elle est encadrée à son tour par l'évocation de la sacralité eucharistique.

81. Les diverses parties liturgiques scandent l'*iter* ecclésial, mais celui-ci les englobe dans une dynamique commune.

INDEX

Keywords : romanesque art, capitals, Auvergne, Middle ages, Anthropology, iconography, Saint-Pierre de Mozat, Mozac

Mots-clés : art roman, chapiteaux, Auvergne, Moyen Age, Anthropologie, Iconographie, Saint-Pierre de Mozat, Mozac