

ENTRE LITURGIE CÉLESTE ET LITURGIE TERRESTRE: LES PINTURES DE LA CHAPELLE DU LOGIS ABBATIAL DE MOISSAC (FIN DU XII^E SIÈCLE)

Cécile Voyer

Université de Poitiers - CESC

e-mail: cecile.voyer@univ-poitiers.fr

Rebut: 12 octobre 2015 | Revisat: 15 febrer 2016 | Acceptat: 30 març 2016 | Publicat: 21 juny 2016 | doi: 10.1344/Svmma2016.7.2

Resume

Dans la chapelle inférieure - construite à la fin du XI^e siècle - de la tour médiévale, située au nord-est du chevet de l'église abbatiale de Moissac, a été conservé un décor peint d'une grande qualité, datant de la fin du XII^e siècle. Il est possible que cet espace ait appartenu à l'hôtel Sainte-Foy, désigné par les textes du XIV^e siècle comme l'*aula* de l'abbé. Sur le mur occidental de la chapelle est figuré un arbre de Jessé qui s'étire sur la voûte en berceau plein cintre. Des prophètes, initialement au nombre de douze, complètent l'image centrale. Ils répondaient au collège apostolique associé à la *Maiestas Domini*, juxtaposée à l'arbre de la lignée christique.

Outre la richesse sémantique de chacune des images, leur association dans l'espace de la chapelle est particulièrement signifiante. Polysémique, le décor évoque non seulement la continuité entre l'Ancien et le Nouveau Testament, mais surtout la réaffirmation de la double nature du Christ dans l'espace liturgique et le sens de l'Église du Christ.

Au moment de leur réalisation, les peintures de la chapelle ont fait l'objet d'un soin particulier : des inclusions de cabochons en verre ou en métal, des pigments précieux et des apports d'or les enrichissaient, générant des effets sur les spectateurs-acteurs qui se tenaient dans cet espace.

Nous nous intéresserons donc à la signification de ces images, à la mise en scène du sacré dans un lieu de dévotion privée, réservé à l'abbé et aux hôtes de prestige accueillis dans l'abbaye.

Mots clés: Moissac, abbé, arbre de Jessé, *Maiestas Domini*, liturgie, espace sacré, espace privé de dévotion

Abstract

A wall-painting programme of great quality dating from the late twelfth century is extant in the late eleventh-century lower chapel of the medieval tower located northeast of the apse of the abbey church of Moissac. It is possible that this area belonged to the hôtel Sainte-Foy, which fourteenth-century texts called the *aula* of the abbot. On the west wall of the chapel, a Tree of Jesse stretches across the barrel vault. The prophets, originally twelve, complete the central image. They are connected to the Apostolic College associated with the Christ Pantocrator placed next to depiction of Christ's lineage.

Besides the semantic richness of each image, their association in the space of the chapel is particularly significant. The polysemic programme evokes not only the continuity between the Old and New Testaments, but also, especially, the reaffirmation of the dual nature of Christ in the liturgical space and the meaning of the Church of Christ.

Upon their completion, the paintings of the chapel were the subject of particular attention: they were enriched with glass and metal cabochons, precious pigments, and gold, generating effects for the benefit of the viewers-actors who stood in this space.

We will look into both the meaning of these images and the staging of the sacred in a place of private devotion that was reserved for the abbot and the prestigious guests of the abbey.

Key Words: Moissac, Tree of Jesse, Christ Pantocrator, liturgy, sacred space, private space of devotion

Un décor somptueux, daté de la fin du XII^e siècle, ornaît la chapelle du logis abbatial de Moissac.¹ Aujourd'hui, seules les peintures de la voûte ont été partiellement conservées. Un arbre de Jessé occupe les deux tiers de la surface du berceau en plein cintre tandis qu'une *Maiestas Domini* en recouvre le dernier tiers (fig. 1).

Forgée à partir du commentaire d'Isaïe 11, 1: « *Et egredietur virga de radice Jesse et flos de radice ejus ascendet* », l'image de l'arbre de Jessé a bénéficié d'un enrichissement sémantique important fondé sur le jeu de mots *virgo-virga*. À Moissac, la prophétie d'Isaïe a été complétée pour représenter, au travers de la figure de David, la succession des générations charnelles jusqu'à la Vierge et au Christ, engendré spirituellement. Des prophètes, tels des commentaires marginaux, sont disposés autour de la représentation centrale. La théophanie entourée du Tétramorphe est peinte sur la partie orientale de la voûte. Associés à l'apparition divine, les apôtres figurent sous des arcades. La réunion de ces deux thèmes et la dimension de l'arbre de Jessé sur la voûte font du décor de la chapelle une œuvre singulière. Expression de la nostalgie de l'Incarnation et de l'Épiphanie, il offre à voir Celui qui s'est montré en un temps et un lieu et Celui qui se révèle le temps du rituel.² Autrement dit, il figure le temps historique de l'Incarnation et celui de la liturgie où se répète l'Incarnation.

Ce décor a été conçu pour orner un lieu particulier: un espace de dévotion privé. Cette chapelle est située au niveau inférieur de la tour sud - largement remaniée au XVIII^e siècle - bâtie au nord-est du chevet de l'église abbatiale (« *infra septa dicti monasterii versus partem orientalem* »).³ Cette tour – seul vestige médiéval conservé – appartenait au logis abbatial, reconstruit par la suite dans la seconde moitié du XV^e siècle, puis au XVIII^e siècle. Dans les textes du début du XIV^e siècle, il était mentionné en effet que ce bâtiment, qualifié d'hôtel ou logis de Sainte-Foy, était l'"*aula*" de l'abbé.⁴ Il est probable que l'hôtel Sainte-Foy ait déjà fait fonction de logis abbatial avant le XIV^e siècle mais il est difficile de connaître son affectation première : était-ce l'hôtellerie de l'abbaye, destinée à accueillir des hôtes de passage comme le suggère Chantal Fraïsse (FRAÏSSE 2006: 173)? Les statuts rédigés en 1331 par Auger de Durfort, abbé de Moissac, précisent l'emploi du lieu: si certaines pièces étaient réservées à l'abbé, le logis devait servir à héberger les malades et à accueillir les prieurs en visite.⁵

¹ Il m'est agréable de remercier ici Éric Palazzo pour son aide, Floréal Daniel et Aurélie Mounier pour m'avoir confié leurs travaux et Pascal Mora pour les belles photographies qui accompagnent cet article.

² Voir BOUREAU 1993: 39-54.

³ Sur l'hôtel Sainte-Foy, voir DE LA PEÑA 2001:61 ; 86-87 ; FRAÏSSE 2006: 173-174.

⁴ La sentence de 1319 précise: « *Aula abbatis Moysiensis dicta Sancta Fide* » (Arch. nat., JJ 62, f^o 3v), cité par DE LA PEÑA 2001: 61.

⁵ « *Item, fuit ordinatum quod totum hospitium Sancte Fidis sit infirmorum monachorum et priorum ab extra venientium monasterii supra dicti, excepto quod dominus abbas qui nunc est solum habeat aulam, capellam, cameram cum studio vicinas capelle predictae hospitii supra dicti, cum ipse in persona propria predictas aulam, capellam, cameram et studium voluerit habitare et pro quem quo predicta etiam habitabit, predictis monachis et prioribus predicta competentibus pro tempore pro qua ibidem predictus dominus abbas duxearumdem de jure ad alios pertineret. Qui quidem clerici in monasterii, castrorum et locorum predictorum ecclesiis vel capellis pro eisdem constituentibus et aliis vivis et defunctis fidelibus missas celebrent omni die aliaque faciant que rationabiliter per constituentes ipsos fuerunt ordinata* ». *Répertoire général des actes, titres, documents des archives du vénérable chapitre de Saint-Pierre de la ville de Moissac, diocèse de Cahors, mis en ordre par Evariste Andurandy, 1730, A.M. Moissac, JJ1, f^o 176, n^o 1497, cité par DE LA PEÑA 2001: 86-87.*

Qu'elle ait été destinée à l'abbé ou aux hôtes prestigieux, la chapelle a été vraisemblablement construite à la fin du XI^e siècle ou peu avant 1100. Dans cet espace à demi enterré et de plan rectangulaire, le niveau du sol se trouve approximativement au niveau de celui du cloître. Ce lieu était initialement éclairé par deux baies ébrasées, percées dans le mur méridional et une troisième dans le mur oriental. L'obturation de la baie axiale a entraîné le percement d'une troisième baie dans le mur sud (fig. 2). Une porte en plein cintre, aujourd'hui murée, permettait de desservir la chapelle depuis les appartements abbatiaux au nord. Par la suite, un escalier moderne et une fenêtre, au XIX^e siècle, ont été aménagés dans le mur occidental de la chapelle (fig. 3).

À la fin du XII^e siècle, sous l'abbatit de Bertrand (1175-1197) ou de Robert de Lastide (1198-1205), une campagne de peintures a été entreprise avec des moyens importants pour orner ses murs (fig. 4). Malheureusement, depuis l'époque moderne, les problèmes d'hygrométrie ainsi que les courants d'air créés par les modifications architecturales ont entraîné l'altération des peintures. La partie méridionale du décor de la voûte est, à ce jour, lacunaire.

Les peintures du logis abbatial sont connues depuis le XIX^e siècle (LAGRÈZE-FOSSAT 1870: 110-111) et ont fait l'objet d'études ponctuelles dans la première moitié du XX^e siècle, puis elles sont mentionnées dans les grands ouvrages de synthèse consacrés à la peinture médiévale (REY 1945: 116-121 ; DESCHAMPS, THIBOUT 1963: 8, 87 ; MESURET 1967: 154-155). Dans son étude sur la peinture du Sud-Ouest de la France, Robert Mesuret rapproche la thématique choisie à Moissac de celle du portail sculpté vers 1180 de la salle capitulaire du prieuré de la Daurade à Toulouse.⁶ Si le choix des images montre un goût partagé pour l'interprétation typologique de l'Écriture – ce qui est très commun dans les milieux monastiques –, la thématique n'est, à notre sens, pas comparable. Le portail de la salle capitulaire du prieuré a plutôt été inspiré de celui de la salle capitulaire de la cathédrale Saint-Étienne, réalisé peu avant 1140 par Gilabertus. Les statues-colonnes des rois et reines de l'Ancien Testament sur le portail de la Daurade étaient associées à deux autres images sur les piédroits : une Vierge à l'Enfant et un roi musicien (David ou Salomon). Les sculptures qui l'ornaient évoquaient, à travers la proclamation de l'Incarnation, la continuité historique entre l'Ancien et le Nouveau Testament.⁷

Une autre étude a été menée sur le décor de la chapelle du logis abbatial à la faveur d'une campagne de restauration réalisée en 2001.⁸ Virginie Czerniak qui a concentré son analyse sur l'arbre de Jessé a, en effet, pu identifier les prophètes conservés grâce à l'inscription sur leur banderole. Toutefois, l'essentiel de sa démonstration est basé sur l'approche stylistique

⁶ MESURET 1967: 155: «Le sujet est analogue à celui des sculptures du portail de la salle capitulaire du prieuré de la Daurade qui dépendait de l'abbaye de Moissac. Dépassant l'arbre de Jessé comme le texte du *Liber generationis Jesu Christi* (Mt. I, 1-16), il donne en raccourci un parallèle des deux testaments où les personnages se répondent ; Jésus à David, les Apôtres aux prophètes. Le sacre du deuxième roi préfigure le second avènement du Fils de l'Homme».

⁷ Voir à ce propos DURLIAT 1982: 939 et 943.

⁸ Travaux de conservation et de restauration menés par Jean-Marc Stouffs en 2001 sur la lunette occidentale, puis 2004 sur la voûte et enfin en 2008.

des peintures (CZERNIAK 2003:75-88). Elle propose une datation autour de 1200 et attribue les peintures de Moissac à un atelier anglais par comparaison avec le décor de la salle capitulaire du monastère aragonais de Sigena, réalisé par des peintres d'Outre-Manche (CZERNIAK 2003: 83-84). Si le langage formel global présente des similitudes, les deux ensembles peints présentent d'importantes différences. Quoiqu'il en soit, ce style 1200 est caractéristique d'un goût précieux, propre aux élites de l'époque. Selon Virginie Czerniak, cet exemple unique, en Languedoc, de peintures de style 1200 serait peut-être la marque de l'influence des Plantagenêts et de la culture anglo-normande dans le Quercy.

Outre la qualité des peintures déjà soulignée par tous les historiens de l'art, la richesse du décor a été vérifiée par l'analyse physico-chimique des pigments (MOUNIER 2010). La présence de dorures et de cabochons a été observée par Aurélie Monnier, ce qui confirme l'importance attribuée à l'espace qu'ornaient ces images.

L'arbre de Jessé

Sur la partie occidentale de la voûte de la chapelle s'épanouit, sur un fond bleu uniforme, un magnifique arbre de Jessé (fig. 5).⁹ S'il prenait vraisemblablement racine sur la paroi ouest, seules les figures peintes au niveau de la lunette occidentale ont été conservées. La représentation incomplète des prophètes situés sur le mur ouest permet en effet de penser que le tronc de l'arbre s'élevait sans doute à partir du corps de Jessé, peint sur le registre inférieur du mur (fig. 1).

Au centre de la lunette, dans un espace circulaire ménagé par les ramures de l'arbre, trône le roi David muni du psaltérion. Dans sa "mandorle végétale", il joue de son instrument tandis que se déploient en nombre des lianes souples qui recouvrent la totalité de la surface murale. Ces rinceaux gras s'enroulent sur eux-mêmes pour former des volutes à l'intérieur desquelles s'ouvre une large fleur.

Strictement dans l'axe du corps du roi musicien émerge un tronc vigoureux qui s'étire dans l'axe de la voûte. Le corps du descendant de Jessé est associé à l'arbre qui structure l'image de part en part, en soulignant la dynamique axiale qui conduit à la deuxième mandorle, peinte au centre de la voûte, puis à la troisième couronnant son faite où figurait le Christ, métaphore de la fleur. La Vierge occupe une place centrale car elle permet de lier le Christ à David et à l'Ancien Testament. La ligne de filiation est clairement signifiée par le tronc sur lequel prend place l'ascendant royal du Christ. Ainsi, l'unique ancêtre représenté exalte la royauté du Sauveur, affirmant par là même sa supériorité.

⁹ De nombreuses études ont été consacrées à la représentation de l'arbre de Jessé. Pour un état de la question, voir LÉPAPE 2007.

Dans le prolongement du tronc sur la voûte, une autre “mandorle végétale” accueille la représentation de la Vierge qui se détache sur un fond bleu profond (fig. 5). La partie supérieure de la figure mariale est lacunaire. Les descriptions anciennes précisent que la Vierge en majesté était couronnée. Ce détail – s’il s’avère exact – n’est pas anodin et enrichit considérablement le sens de l’image. Au centre de la composition, la Vierge constitue une sorte de charnière, un point d’articulation entre David et le Christ. Bien qu’il soit encore possible de distinguer la forme de la mandorle, la figure christique a disparu à l’instar de la partie méridionale de l’arbre. L’Esprit Saint sous la forme d’une colombe devait accompagner la représentation. À juste titre, Anita Guerreau-Jalabert a rappelé que la disposition verticale de la composition visait à «opposer Jessé d’une part au Christ de l’autre». La structure verticale imposée par la forme de l’arbre est, en effet, éminemment hiérarchique : à la génération charnelle, symbolisée par Jessé et David, dans les parties basses de l’arbre, se substitue dans la partie supérieure la génération spirituelle, constituée par le couple de la Vierge et du Christ, associé au Saint Esprit (GUERREAU-JALABERT 1996:146). Les juxtapositions verticales des figures évoquent l’opposition de la chair et de l’esprit mais aussi la domination du second sur la première.

Cette signification de l’image est renforcée par sa disposition dans l’espace de la chapelle: David, symbole de la parenté charnelle du Christ, est figuré sur la lunette du mur occidental tandis que la Vierge et le Christ sont peints sur la voûte. Le concepteur du décor a joué sur la dimension métaphorique de l’architecture et la hiérarchie des éléments architecturaux: dans les textes médiévaux, la voûte est l’image du ciel.¹⁰

Dans un souci de symétrie, il est incontestable que dix prophètes au moins encadraient initialement la lignée du Christ (fig. 5). Sur le mur occidental, deux d’entre eux étaient vraisemblablement représentés, légèrement en contrebas, de part et d’autre du médaillon végétal qui isole la figure majestueuse de David. En raison du percement d’une fenêtre du côté sud du mur, il ne subsiste plus aujourd’hui que l’effigie de celui situé au nord. Deux autres flanquaient sans doute Jessé dans la partie inférieure du mur occidental. En revanche, quatre prophètes ont été conservés sur la voûte.

Si le concepteur du décor a individualisé chaque prophète, il a toutefois cherché à marquer son appartenance à l’ère hébraïque grâce au phylactère, attribut des personnages de l’Ancien Testament, aux cheveux longs pour la majorité d’entre eux et à la barbe des patriarches (fig. 6). Conformément aux éléments récurrents de la représentation de l’arbre de Jessé, les prophètes occupent une position latérale (GUERREAU-JALABERT 1996: 146). Ils sont en effet assis devant les rinceaux qui se déploient sur l’ensemble de la voûte. Le peintre a souligné l’extériorité des figures de l’Ancien Testament par rapport à l’arbre grâce à certains détails comme les phylactères qui se superposent au latices végétal et n’épousent pas les ondulations serpentine des lianes.

¹⁰ Sur ce vaste sujet, voir MORTET, DESCHAMPS 1911-1929 ; CAHN 1976: 247-254 ; WHITEHEAD 2003.

Légèrement rigides, les rouleaux déployés servent à délimiter un espace où sont inscrits les noms des prophètes. Ainsi distingue-t-on AGHEVS (Aggée) au côté de David, puis [J]ONAS (Jonas), [M]ICHEAS (Michée), NAVM (Nahum) et ABACVS (Habacuc). Les banderoles qui permettent l'introduction de leur nom dans le champ visuel impriment à la graphie un mouvement, une direction. Ici, les noms de ceux qui ont été désignés par Dieu pour prophétiser s'élèvent et montent vers les cieux.

Si les prophètes étaient bien figurés au nombre de douze, il semble acceptable de proposer qu'un groupe cohérent avait été choisi : celui des petits prophètes. Dans le livre XVIII de la *Cité de Dieu*, Augustin élabore une notice pour livrer une interprétation essentiellement christique et ecclésiologique du message de chacun des douze petits prophètes.¹¹ Selon Augustin, Osée évoque le Mystère du Christ, roi, vrai David: le mystère de la résurrection. L'annonce de l'avènement de l'Église par Joël est reprise par les Apôtres eux-mêmes (Ac, 2, 17-18). Amos est présenté comme le prophète du Christ et de l'Église. Abdias annonce que le Sauveur est venu sur la montagne de Sion et que les apôtres représentent les "sauvés" de la montagne. Les disciples du Christ ont introduit les nations dans le royaume du Seigneur. La mort, la résurrection et l'ascension du Christ sont au cœur de la prophétie de Jonas. Michée figure le Christ sous le signe d'une haute montagne et annonce son lieu de naissance. Nahum prédit la descente de l'Esprit Saint sur les apôtres. Habacuc prophétise l'avènement du Christ. Sophonie évoque la rédemption à travers les restes d'Israël ; quant à Agée, il clame le bouleversement du monde après l'Incarnation (LA BONNARDIÈRE 1963: 343).

Le choix de figurer essentiellement des prophètes et non des rois de Juda est intéressant. Certes, il s'agit toujours comme l'a souligné Hélène Toubert de marquer la continuité entre l'Ancien et le Nouveau Testament:

la tige de l'Ancien Testament est aussi vigoureuse que celle qui lui succède. Tout autant que le renouvellement intervenu par l'Incarnation, la continuité de l'un à l'autre est visible et affirme la présence de l'Ancien Testament dans le patrimoine chrétien. (TOUBERT 1990: 85-86)

Toutefois, l'addition, à la marge de l'arbre, de ces douze prophètes renforce les thèmes de l'engendrement et de la rédemption inhérents à la représentation principale. De surcroît, ces prophètes particuliers introduisent nettement une thématique ecclésiale. L'Incarnation du Christ et le sens de son Église sont attestés par la continuité historique entre l'Ancien et le Nouveau Testament.

¹¹ La bibliothèque de l'abbaye de Moissac possédait, dès le XI^e siècle, trois manuscrits d'Augustin (l'un des deux catalogues conservés de la bibliothèque du XI^e siècle énumère les *Libri conditi in teca librorum cenobii Moissiacensis*, BnF, lat. 4871 (86), f^o 160v). Voir les travaux de DUFOUR 1981: 175-226 ; 1982a: 147-173 ; 1982b: 115-138. À la fin du XII^e siècle, la copie d'au moins vingt-cinq textes d'Augustin est attestée. Voir à ce propos, FRAÏSSE 2006: 200.

Le foisonnement végétal de l'arbre de Jessé est tel à Moissac que le terme d'exubérance a pu être utilisé (CZERNIAK 2003: 82). Le souci de l'ornementation, le goût pour le rinceau et les fleurs largement épanouies sont bien sûr à considérer mais l'explication est, à notre sens, insuffisante. Nous rejoignons en cela les hypothèses d'Anita Guerreau qui a mis en évidence que la luxuriance de l'arbre dans les représentations de la "virga Jesse" s'oppose au « caractère latéral et à l'aspect souvent chétif, voire à l'absence d'éléments végétaux dans les exemples précoces des "arbres" de parenté » (GUERREAU-JALABERT 1996: 154). L'écart est donc important entre la "virga" de la prophétie et le tronc vigoureux à l'abondant feuillage peint dans la chapelle. Plus conformes aux paroles d'Isaïe, les images les plus anciennes de l'arbre de Jessé ne figurent d'ailleurs pas cette végétation florissante. Ainsi sur le registre inférieur de la façade de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers (1115-1130), la tige, augmentée de quelques ramifications, qui se dresse de la tête de Jessé est surmontée d'une fleur et d'un oiseau (fig. 7). C'est pourquoi il convient de considérer la prolifération végétale et ornementale comme potentiellement signifiante.

La valeur spirituelle de l'arbre a été abordée par un certain nombre de chercheurs.¹² Le végétal est associé à l'idée du salut et de la renaissance. Vivant et fécond, il est l'image de l'arbre de vie, allégorie également de l'"Ecclesia" (PALAZZO 1992: 102-120 ; PARIS-POULAIN 1997: 121-137 ; GUERREAU-JALABERT 1996: 154-155). Celui qui croît sur la voûte de la chapelle du logis abbatial par son abondance de fleurs, sa densité est un arbre vif et prolifique. Non sans raison, Anita Guerreau fait l'hypothèse qu'un clerc du Moyen Âge voyait en ces arbres florissants, portant le plus beau des fruits, « l'arbre de vie, du Christ, de la Croix et de l'"Ecclesia", celle de la vie spirituelle et du salut » (GUERREAU-JALABERT 1996: 155).

La qualité plastique de la structure arborescente est indéniable : les fleurs les plus imposantes se concentrent autour de la figure de la Vierge et du Christ. Leur taille diminue à la périphérie où figurent les prophètes. Les volutes florales envahissent et remplissent l'espace disponible de part et d'autre du tronc. Le chatoiement ornemental confère non seulement un mouvement, un rythme et des ponctuations à l'ensemble de la représentation mais il offre surtout à la métaphore végétale – l'arbre fécond – une puissance sémantique supplémentaire.¹³ Le foisonnement de rinceaux qui entoure l'arbre et ses habitants est non seulement une manière de signifier le mystère du dessein divin mais également par sa beauté ornementale, « son évidence esthétique », la « virtus invisible » du sacré (BONNE 1997: 118).

¹² La bibliographie sur le thème de l'arbre est très riche, voir TOUBERT 1990: 37-63 ; 65-89. L'Église était fréquemment identifiée à l'arbre : dans l'Office de la Dédicace, la lecture de Lc, 19, 1-10 se prêtait à différents commentaires autour de ce thème. Pour les références textuelles, voir GOETZ 1965.

¹³ Sur "l'ornementalité" et ses principes signifiants, voir BONNE 1997: 103-119. Nous souscrivons à sa définition : « Entre représentationnel et ornemental, la différence n'est pas ici l'objet mais le registre fonctionnel au sein du même objet. L'ornemental relève de la rhétorique de l'énonciation plutôt que de l'énoncé » (BONNE 1997: 112).

Au registre inférieur, David est le seul représentant de la lignée royale du Christ selon la chair. La Vierge constitue le point d'articulation entre parenté charnelle et parenté spirituelle/divine. L'image évoque donc, à travers la nature de l'engendrement, la double nature du Christ. Figure valorisée, la Vierge occupe le centre de la composition et se détache sur le fond d'un bleu profond. La sacralité de cette image s'exprime non seulement par son emplacement dans l'espace de la chapelle mais également par les pigments qui ont été utilisés pour la réaliser. Si le bleu clair, constituant le fond de la totalité de l'image, a été obtenu grâce au pigment d'aérinite,¹⁴ le lapis-lazuli a servi pour peindre le "fond-cloison" sur lequel prend place la figure mariale. La préciosité du pigment utilisé fait bien sûr office de marqueur hiérarchique dans le décor mais elle a aussi pour fonction de dire la dévotion des commanditaires pour la Vierge.

Le rôle primordial de Marie est souligné par certains prophètes qui la désignent. Véhicule de l'Incarnation, elle est le lieu de la réalisation des promesses faites à Israël. Sur les clichés de la première moitié du XX^e siècle, il semble également que la Vierge ait été couronnée.¹⁵ Ce détail significatif qui lui confère le titre de reine des cieux fait d'elle l'Épouse et l'incarnation de l'Église. La Vierge occupe donc dans l'arbre de Jessé une position charnière, celle où se réalise le passage de la génération charnelle à la parenté spirituelle. Mais elle est aussi ici la personnification de l'Église dont le rôle sacramentel est d'opérer quotidiennement la "transformatio/transmutatio". Outre la "transmutatio" eucharistique, le baptême, comme le rappelle Anita Guerreau, s'inscrit dans ce processus de retournement (GUERREAU-JALABERT 1996: 156). L'arbre de Jessé est la définition en image du sens de l'Église du Christ : il exprime non seulement le passage de la période "sub lege" à la période "sub gratia" mais également le moment précis de la transmutation du charnel au spirituel, à travers la figure mariale et ecclésiale. Ainsi, il évoque l'œuvre de Rédemption à laquelle l'Église travaille quotidiennement.

À juste titre, Anita Guerreau a d'ailleurs relevé que «la position de la Vierge (dans l'arbre) est homologique de celle de l'Église dans le système rituel et dans la structure de la société, où elle apparaît comme un intermédiaire obligé entre les hommes et Dieu» (GUERREAU-JALABERT 1996: 162). La hiérarchisation des figures propre à la verticalité de l'arborescence affirme la domination du spirituel sur le charnel. Elle fonde ainsi, selon l'hypothèse d'Anita Guerreau à laquelle nous souscrivons, la domination de l'Église, agent sur terre de la "transformatio" et de la "commutatio" (ROSÉ 2011: 113-138), seule capable d'engendrer la vie spirituelle grâce aux sacrements et de transformer les biens matériels en biens spirituels.

¹⁴ Le pigment d'aérinite provient de gisements de Catalogne (province de Lérida) ou d'Aragon (province de Huesca). Des gisements de ce minéral argileux existent en Navarre, en Andalousie (province de Malaga). Un seul gisement a été découvert en France, à Saint-Pandelon, près de Dax. Son emploi semble assez rare dans les peintures romanes françaises et coïncide avec une zone géographique correspondant au sud des Pyrénées. À ce propos, voir DANIEL et al. 2008.

¹⁵ Il semble que la couronne était encore visible dans les années 1960. Robert Mesuret écrit : « Le décor de rinceaux dont les volutes portent des fleurons se continue sur la voûte du berceau pour former au centre une sorte de mandorle où une femme est assise et couronnée » (MESURET 1967: 155).

Un autre détail mérite une attention particulière: l'auteur des psaumes, qui a reformulé la parole de Dieu, est en train de jouer du psaltérion dans une profusion végétale. Si la luxuriance évoque la fécondité, le végétal – porteur d'une symbolique importante –, dans l'exégèse psalmique, est souvent assimilé au Verbe et à sa diffusion dans le monde grâce à l'Esprit (MARCHESIN 2000: 117-118). Les enroulements des rinceaux sont peut-être la traduction visuelle de la musique – la parole de Dieu – produite par le roi, préfiguration du Verbe incarné. Or, comme l'ordonnement du monde créé repose sur la musique, basée sur les nombres et les mesures, l'arbre de Jessé s'inscrit dans la perfection du plan divin. L'incarnation en effet ouvre aux hommes la voie du salut.

La *Maiestas Domini* et les Apôtres

La seconde image conservée figure la Majesté divine entourée du Tétramorphe et encadrée par les apôtres (fig. 1). Tournée vers l'arbre de Jessé mais en étant séparée par un large bandeau de feuilles d'acanthe, bordé de rubans de couleur ocre à filet rouge, elle occupe un tiers de la voûte. Le bandeau marque une véritable limite entre les deux représentations qui, pourtant, confrontent deux images du Dieu incarné.

La *Maiestas Domini* s'offre aux regards sur la partie orientale de la voûte, très vraisemblablement au-dessus de l'autel originellement placé dans la chapelle (fig. 8). Elle matérialisait ainsi la présence de Dieu lors du sacrifice eucharistique, une présence explicitement proclamée à la préface du canon de la messe (SKUBISZEWSKI 2005: 309-408). Les quatre Vivants sont associés à la théophanie : figures polysémiques s'il en est, ils sont à la fois les êtres de la vision d'Ézéchiel (Ez. 10, 14), ceux de la vision de Jean (Ap. 4, 6-8) mais aussi, selon la tradition exégétique, le signe des évangélistes qui incarnent chacun «un aspect dogmatique essentiel»: humanité, royauté, sacrifice et résurrection.¹⁶ À partir d'Irénée de Lyon, l'exégèse a, en effet, établi progressivement les correspondances entre les chérubins de la vision d'Ézéchiel, les Vivants, les évangélistes et ce qui fonde la divinité du Christ. Ces figures sont l'expression de l'unicité du Logos mais aussi, pour reprendre les expressions de Piotr Skubiszewski, les images de son activité, de «ses modes d'opération».¹⁷

La *Maiestas Domini* adorée par les Vivants occupe un lieu – un espace rectangulaire – qui lui est propre, délimité par une bordure bleue, rehaussé de cabochons (fig. 9). La sacralité de cet

¹⁶ Irénée de Lyon écrit: «Ensuite, pour nous, il se fit homme ; enfin, il envoya le don de l'Esprit céleste sur toute la terre, nous abritant ainsi sous ses propres ailes. En somme, telle se présente l'activité du Fils de Dieu, telle aussi la forme des vivants, et telle la forme de ces vivants, tel aussi le caractère de l'Évangile, quadruple forme de l'activité du Seigneur », *Contre les Hérésies. Livre III*, ROUSSEAU, DOUTRELEAU (eds) 1974: 160-171 (III, 11, 8), cité SKUBISZEWSKI 2005: 315. Jérôme par la suite a fixé les correspondances diffusées par l'exégèse médiévale : la puissance de ces êtres est transmise aux évangélistes, qui révèlent désormais les quatre attributs du Christ : lion/Marc – sa royauté, taureau/Luc – son sacerdoce, homme/Matthieu – son humanité, aigle/Jean – sa divinité.

¹⁷ SKUBISZEWSKI 2005: 316. Dans la tradition exégétique, la quaternité, catégorie immanente à la théophanie, est l'expression, le signe de la divinité du Christ.

espace était renforcée par la matérialité de l'œuvre visuelle qui concentrait les pigments les plus onéreux, le cinabre et le lapis-lazuli. L'éblouissement propre à la théophanie était accentué par les dorures à la feuille d'étain des nimbes et la présence des cabochons, certainement en pâte de verre ou en métal.¹⁸ La lueur des cierges dans le cadre du rituel devait faire scintiller la vision de Dieu au-dessus de l'autel. Ainsi, l'"in presentia" du divin dans le monde sensible était activée par l'image lors de la mise en scène liturgique.¹⁹

Expression du sacré, du divin, cette zone de la chapelle est le lieu du Mystère. Cette représentation est tout à la fois le signe de l'Incarnation et de la Révélation. Équivalente d'une théophanie absidale dans cet espace, l'apparition divine n'est pas complétée par la figure de créatures angéliques, séraphins ou anges. Ce sont les apôtres qui encadrent latéralement la théophanie (fig. 8). Toutefois, ils appartiennent à un lieu, à un espace différent de celui de Dieu. Aux marges de la vision théophanique, les apôtres – initialement au nombre de douze, seuls six sont aujourd'hui visibles – sont figurés, trônant, sous des arcades en plein cintre. Ils assistent à l'apparition divine comme des spectateurs : la configuration architecturale et la structure même de l'image les mettent dans une position d'observateurs du Mystère. La présence des disciples du Christ teinte la composition d'une dimension ecclésiale. Évocation de l'Église primitive, elle est aussi l'image de l'Église universelle et romaine. Outre la permanence du règne divin et de l'Église universelle, la collégialité apostolique évoque également la Cène, fondatrice de l'Église terrestre. L'image est la projection de ce qui s'opère quotidiennement sur l'autel lorsque le prêtre répète les gestes du Christ, instaurant l'eucharistie, lors de la dernière Pâque. Or, la transsubstantiation des espèces réitère chaque jour le mystère de l'incarnation. Ainsi, l'Église du Christ, fondée par les apôtres à l'image de son idéal céleste, participe à l'économie du Salut, en ordonnant l'Incarnation et la Rédemption.

Si la présence du collège apostolique proclame l'ascendance divine de l'Église, son emplacement symbolique de part et d'autre de l'autel, lieu de jonction entre le ciel et la terre, est particulièrement signifiant. L'Église terrestre poursuit, à travers ses représentants, la mission des apôtres. Or, par leur rôle sacramentel, les clercs, vicaires du Christ, réalisent quotidiennement la "transmutatio" et la "commutatio" du matériel vers le spirituel. Selon Amalraire de Metz dont l'influence sur la théologie eucharistique médiévale est prépondérante, le prêtre accomplit rituellement ce que le Christ avait réalisé corporellement sur la terre.²⁰

Les deux images évoquent et affirment la double nature du Christ à travers la génération de David et par l'expression de sa Majesté. Or, l'arbre de Jessé et la Majesté expriment chacun la nature duelle du Dieu incarné. Piotr Skubiszewski et Herbert Kessler ont rappelé dans leurs travaux

¹⁸ Il s'agit de "fausses dorures", des feuilles métalliques recouvertes d'un vernis jaune. MOUNIER 2010: 198 ; 395.

¹⁹ Sur le concept de l'"in presentia", voir HAMELINE 1997: 109-112 ; PALAZZO 2012: 42.

²⁰ AMALRAIRE DE METZ, *Missae expositionis geminus codex. Codex expositionis. Codex seu scedula prior* 1, vol. 1 : 263.

respectifs que la nécessité de souligner la nature à la fois divine et humaine du Christ avait été constante durant le Moyen Âge (SKUBISZEWSKI 2005: 376 ; KESSLER 2007). Or, la *Maiestas Domini* est sans doute la représentation la plus achevée de la définition du Christ-Dieu et homme en image. Le tympan nord de San Miguel d'Estella en Navarre, à la fin du XII^e siècle, est exemplaire pour la démonstration. Sur la mandorle quadrilobée qui circonscrit le corps du Logos est gravé: «*Nec Deus est nec homo presens quam cernis imago/ Sed Deus est et homo quem sacra figurat imago*». ²¹ Adoré par les Vivants, il est entouré de Jean et Marie, écho ici au sacrifice du Calvaire, expression de la double nature du Christ. Figuré dans une corporalité pleine, il tient un livre dont le plat de reliure est orné du chrisme. Le Livre, signe du Verbe, autre modalité d'incarnation du Logos, est associé au signe absolu du Christ-Dieu: le Chi/Rho – allusion à la Crucifixion – et l'Alpha et l'Omega – évocation de la seconde Parousie.

L'arbre de Jessé représente l'essence même l'Incarnation, le passage du charnel au spirituel et l'engendrement de l'Esprit. Or, dans la théologie eucharistique, et ce depuis les temps patristiques, la transformation des espèces est considérée comme une réitération de l'Incarnation. ²² L'ascendance humaine du Christ est signifiée grâce à la mention de David. Ignace d'Antioche (98-117), par exemple, identifie le pain et le vin au Christ historique, né de la race de David par l'Incarnation. ²³ Au XII^e siècle, l'école de Laon, sous la houlette de Guillaume de Champeaux (1113-1121) insiste, à la suite d'Anselme (vers 1109-1117), sur la présence du Christ entier, corps, âme et divinité dans chacune des deux espèces. ²⁴ Autrement dit, chacune des deux images de la chapelle affirme la double nature du Christ. Le corps sacramentel est en effet considéré comme le corps historique du Christ, dont l'arbre de Jessé est l'évocation la plus accomplie. La *Maiestas Domini* matérialise la présence divine lors de la messe lorsque le “*verum corpus*” est déposé sur l'autel. L'association subtile de ces deux images sur la voûte de la chapelle rappelle l'Incarnation qui a mis fin à l'ère mosaïque, la prééminence du spirituel sur le charnel et la réitération quotidienne de l'Incarnation par la transformation sacramentelle des espèces.

Signe du divin dans le monde sensible, ces deux images témoignent des différentes modalités de la mise en visibilité du Verbe à travers l'histoire et au moment précis du rituel. Elles marquent ainsi une progression dans l'espace de la chapelle: de l'incarnation annoncée à l'incarnation accomplie et réitérée. Ainsi, ces deux représentations évoquent le temps historique et le temps liturgique qui se confondent au moment du rituel sur l'autel. Or, seuls les clercs, véritables “*commutati*”,

²¹ « Cette présente image que tu vois n'est ni Dieu ni homme/Mais il est Dieu et homme Celui que figure cette image sacrée ». Exemple cité par SKUBISZEWSKI 2005: 376, KESSLER 2007: 72-73. Voir également, FAVREAU 1975: 237-246. Sur ce texte écrit par Baudry de Bourgueil, BUDDE 1975: 127-139, notamment 133-136.

²² Voir à ce propos, MAZZA 1999. Paschase Radbert écrit : « si carmen illam vere credis de Maria virgine in utero sine semine potestate Spiritus Sancti creatam, ut Verbum caro fieret, vere crede et hoc quod conficitur in verbo Christi per Spiritum Sanctum corpus ipsius esse ex virgine », (*De corpore et sanguine Domini* 4 ; CCCM 16: 30).

²³ Ignace d'Antioche explique : « C'est le pain de Dieu que je veux, qui est la chair de Jésus-Christ, de la race de David, et pour la boisson je veux son sang, qui est l'amour incorruptible » (*Aux Romains* 7, 3, SC 10, p. 117).

²⁴ Sur ce point, voir MACY 1984: 75.

en position de médiation entre Dieu et les hommes, ont le pouvoir de renouveler l'Incarnation. Grâce à la liturgie communautaire, les moines, membres de la "fraternitas" et fils spirituels de la Vierge-Église, participent de l'Incarné. Le processus de Rédemption s'effectue en effet par le sacrifice du corps du Verbe à la faveur du rituel au cours duquel se réalise la commutation eucharistique. La pureté de la vie monastique offre à ces religieux privilégiés la contemplation quotidienne du divin et leur confère un rôle primordial dans l'économie du Salut.

L'Incarnation est donc au cœur de la pensée en image qui a présidé à la conception du décor avec, pour point d'orgue, son renouvellement opéré quotidiennement par l'Église.²⁵ Les apôtres rassemblés autour de la *Maiestas Domini* sont l'image de l'Église primitive, métaphore de l'unité de l'Église romaine et universelle. La consonance ecclésiale du décor est renforcée par la présence des douze petits prophètes. En reprenant la métaphore de l'arbre, Rupert de Deutz n'écrit-il pas: «l'Incarnation du Christ est la racine de la Sainte Église»?²⁶

Les deux images de la voûte semblent mettre en avant le rôle médiateur de l'Église qui, à travers ses prêtres, est l'opérateur de la "transformatio" et de la "commutatio" sur terre. La *Mater Ecclesia* est en effet le lieu de la transformation, au cœur de la structure arborescente peinte sur la voûte. Lieu du mystère où le corps du Verbe s'est fait chair, lieu du mystère où le corps sacramentel et le corps historique du Christ ne font qu'un, lieu de la Rédemption où la "caritas" unit le Verbe aux hommes. Si l'autel est doté de plusieurs significations en fonction des différents moments du rituel, toutes traduisent un rapport étroit entre l'eucharistie et l'œuvre du salut accomplie par le Christ. Ainsi, les deux images principales de la chapelle offrent une lecture complète de l'histoire du Salut à travers l'Incarnation et le sacrifice. Elles révèlent autant qu'elles affirment.

Le décor chatoyant et scintillant de la chapelle de l'abbé visait donc à envelopper ceux qui s'y trouvaient de la beauté absolue du Mystère qui, chaque jour, s'y accomplissait...

²⁵ La présence des apôtres de part et d'autre de la Majesté du Christ autorise la lecture ecclésiale de l'image.

²⁶ RUPERT DE DEUTZ, *PL.* 168, col. 1092, cité par TOUBERT 1990: 83.

BIBLIOGRAPHIE

BONNE, Jean-Claude, 1997. “De l’ornement à l’ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome”, *Le rôle de l’ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1^{er} juin au 4 juin 1995, Poitiers, CESCUM: 103-119.

BOUREAU, Alain, 1993. “La mise en scène du divin”, *L’événement sans fin. Récit et christianisme au Moyen Âge*, Paris, Les Belles Lettres

BUDDE, Rainer, 1975. “*Effigiem Christi, qui transis, semper honora*. Verses condemning the cult of sacred images in art and literature”, *Acta ad archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, 11: 127-139

CAHN, Walter, 1976. “Architectural Draftsmanship in Twelfth-Century Paris: The Illustrations of Richard of Saint-Victor’s Commentary on Ezekiel’s Temple Vision”, *Essays in Honor of Sumner McKnight Crosby*, *Gesta*, 15, 1/2: 247-254

CZERNIAK, Virginie, 2003. “Les peintures murales de la chapelle de l’ancien logis abbatial de Moissac. Un exemple méridional de l’influence des Plantagenêt”, *Mémoires de la société archéologique du Midi de la France*, LXIII:75-88

DANIEL, Floréal, LABORDE, Barbara, MOUNIER, Aurélie, COULON, Émilie, 2008. “Le pigment d’aérinite dans deux peintures murales du Sud-Ouest de la France”, *ArchéoSciences* [en ligne], 32, <http://archeosciences.revues.org/987>, [2011/10/01]

DE LA PEÑA, Nicole, 2001. *Les moines de l’abbaye de Moissac de 1295 à 1334*, Turnhout, Brepols

DESCHAMPS, Paul, THIBOUT, Marc, 1963. *La peinture murale en France au début de la période gothique*, Paris, Centre national de la Recherche scientifique

DUFOUR, Jean, 1972. *La bibliothèque et le scriptorium de Moissac*, Genève-Paris, Droz
—1981. “La composition de la bibliothèque de Moissac à la lumière d’un inventaire du XVII^e siècle nouvellement découvert”, *Scriptorium*, 35: 175-226

—1982a. “Manuscrits de Moissac antérieurs au milieu du XII^e siècle nouvellement identifiés: description codicologique et paléographique”, *Scriptorium*, 36: 147-173

—1982b. “Les manuscrits liturgiques de Moissac”, *Liturgie et Musique (IX^e -XIV^e siècle)*, *Cahiers de Fanjeaux*, 17: 115-138

DURLIAT, Marcel, 1982. “La dernière sculpture romane”, *La France de Philippe Auguste, le temps des mutations*, colloque international du CNRS n° 602, Paris, CNRS : 939-953

FAVREAU, Robert, 1975. “L’inscription du tympan de San Miguel d’Estella”, *Bibliothèque de l’Ecole nationale des Chartes*, 133: 237-246

FRAÏSSE, Chantal, 2006. *Moissac, histoire d’une abbaye, Mille ans de vie bénédictine*, Cahors, La Louve éditions

GOETZ, Oswald, 1965. *Der Feigenbaum in der religiösen Kunst des Abendlandes*, Berlin, Mann

GUERREAU-JALABERT, Anita, 1996. “L’arbre de Jessé et l’ordre chrétien de la parenté”, dans *Marie, le culte de la Vierge dans la société médiévale*, D. Iogna-Prat, É. Palazzo, D. Russo (eds.), Paris, Beauchesnes:137-170

HAMELINE, Jean-Yves, 1997. *La poétique du rituel*, Paris, Cerf

KESSLER, Herbert L., 2007. *Neither God or Man. Words, Images and Medieval Anxiety about Art*, Berlin, Rombach Verlag

LA BONNARDIÈRE, Anne-Marie, 1963. “Les douze petits prophètes dans l’œuvre de saint Augustin”, *Ancien Testament, Biblia Augustiniana*, 24: 341- 374

LAGRÈZE-FOSSAT, Adrien, 1870. *Études historiques sur Moissac*, t. III, Paris, Dumoulin

LEPAPE, Séverine, 2007. *Étude iconographique de l’arbre de Jessé en France du Nord du XIV^e siècle au XVII^e siècle*, thèse de 3^e cycle (dactyl.), J.-Cl. Schmitt (dir.), EHESS

MACY, Gary, 1984. *The Theologies of Eucharist in the Early Scholastic Period. A Study of the Salvific Function of the Sacrament according to the Theologians c. 1080 – c. 1220*, Oxford, Clarendon Press.

MARCHESIN, Isabelle, 2000. *L’image organum, La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux, 800-1200*, Turnhout, Brepols

MAZZA, Enrico, 1999. *L’action eucharistique, Origine, développement, interprétation*, trad. de l’italien par J. Mignon, Paris, Cerf

MESURET, Robert, 1967. *Les peintures murales du Sud-Ouest de la France du XI^e au XVI^e siècle*, Paris, éditions A. et J. Picard

MORTET, Victor, DESCHAMPS, Paul, 1911-1929. *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture et à la condition des architectes en France, au Moyen Âge (XI^e-XIII^e siècles)*, 2 vol., Paris, Picard

MOUNIER, Aurélie, 2010. *Aurum, argentum et aliae res innumerabiles, Les dorures dans les peintures murales médiévales du Sud-Ouest de la France*, Thèse de 3^e cycle en archéométrie, F. Daniel (dir.), Bordeaux 3

PALAZZO, Éric, 1992. "Iconographie et liturgie : les mosaïques du baptistère de Kélibia (Tunisie)", *Archiv für Liturgiewissenschaft*, 34: 102-120

—2012. "Art, Liturgy and the Five Senses in the Early Middle Ages", *Viator* 41, 1: 25-56

PARIS-POULAIN, Dominique, 1997. "Une représentation de l'*Arbor-Ecclesia* : contribution à l'étude des peintures murales du Petit-Quevelly", *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1^{er} juin au 4 juin 1995, Poitiers, CESCUM: 121-137

REY, Raymond, 1945. "Les peintures de l'ancien palais abbatial de Moissac", *Revue archéologique*, XXIII:116-121

ROSÉ, Isabelle, 2001. "Commutatio. Le vocabulaire de l'échange chrétien du haut Moyen Âge", *Les élites et la richesse au haut Moyen Âge*, J.-P. Devroey, L. Feller, R., Le Jan (eds.), Turnhout, Brepols: 113-138

SKUBISZEWSKI, Piotr, 2005. "Maiestas Domini et liturgie", *Cinquante années d'histoire médiévale. À la confluence de nos disciplines*, Cl. Arrignon, M.-H. Debiès, Cl. Galderisi, É. Palazzo (eds.), Turnhout, Brepols: 309-408

TOUBERT, Hélène, 1990. *Un art dirigé, Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf

WHITEHEAD, Christiana, 2003. *Castles of the Mind, A Study of Medieval Architectural Allegory*, Cardiff, University of Wales Press



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9