

SCOBELTZINE

l'art féodal
et son enjeu social



TEL gallimard



*L'art est une main tendue à
l'ennemi pour le transformer.*

Les enfants de Barbianna.

AVANT-PROPOS

A travers l'organisation des volumes voûtés qui composent l'église romane, la disposition des pierres dans la muraille, le décor tortueux d'un chapiteau ou le mouvement d'une figure peinte à fresque sur une paroi ; puis, plus tard, dans l'ordre et la clarté des grands ensembles sculptés du premier art gothique et dans la rigueur de son architecture, j'ai cherché la trace de l'homme féodal, de ses conflits et de ses aspirations.

Pour cela, j'ai utilisé une méthode d'approche particulière : un peu comme le psychanalyste cherche à relier les éléments disjoints et apparemment absurdes du rêve ou des phantasmes aux désirs inconscients qui animent l'individu et qui puisent leurs racines au plus profond de son histoire, j'ai tenté de relier systématiquement les caractères particuliers de l'art roman, puis du premier art gothique à toutes sortes d'autres phénomènes : économiques, sociaux, idéologiques, spécifiques de la civilisation féodale contemporaine.

Dans un premier temps, je me suis souvent contenté de noter des analogies de structure, des ressemblances morphologiques entre des phénomènes disparates, sans chercher à établir entre eux des liens de causalité. Ensuite je me suis efforcé d'ordonner le matériel constitué par ces nombreuses associations et d'en justifier l'existence sur le plan théorique.

Je me suis aperçu alors que le « style » roman, comme par la suite le « style » gothique, ne sont pas des agrégations de pratiques artisanales et de recettes d'ateliers sans liens les unes avec les autres, mais des ensem-

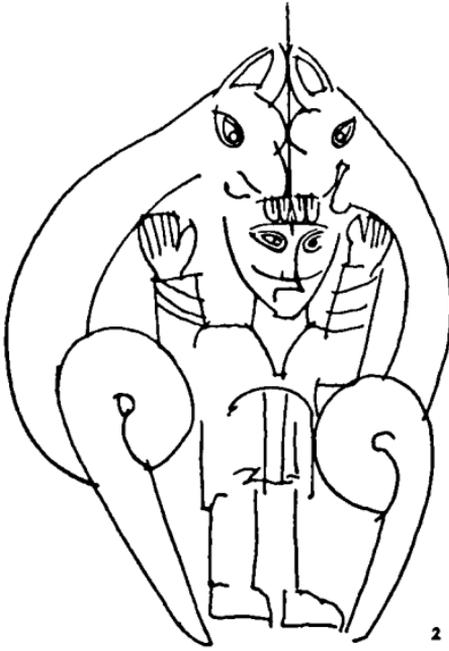
bles cohérents régis par un certain nombre de principes, d'aspirations, de schémas de structure communs, qui ne sont pas spécifiques au domaine de l'art, mais intéressent le mouvement de la société tout entière, et puisent leur vigueur au cœur même des conflits sociaux qui parcouraient alors le monde féodal.



L'insaisissable réalité

*Autant il y a de formes et autant de normes,
autant d'hommes sur terre,
Autant il y a de sanglots et autant de flots,
autant de tourbillons dans la mer,
Autant il y a de grues et autant de porcs
et autant d'ordres de vie.*

Réginald, moine († 1109).



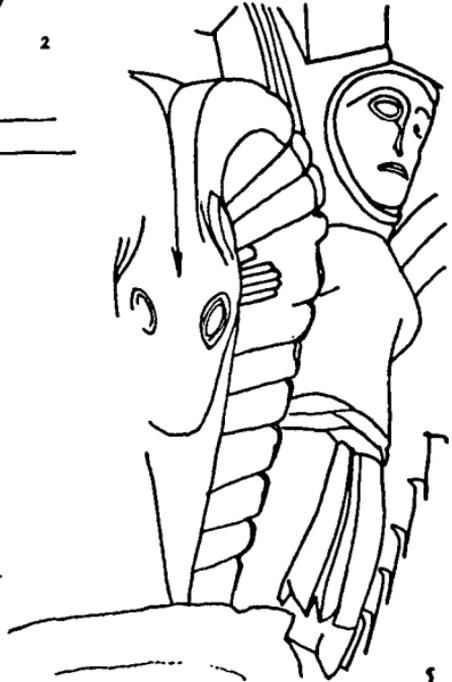
2



3



4



5

L'insaisissable réalité

Pour aborder l'art roman, qui s'épanouit du début du xi^e siècle au milieu du siècle suivant, dans les régions d'Europe occidentale où le processus de féodalisation était le plus avancé, et pour découvrir son message et sa portée sociale, nous allons commencer par observer les caractères originaux du décor ornemental roman sculpté ou peint, et plus particulièrement la façon dont les artistes se sont plus à représenter la figure humaine qui, nous le verrons, n'est pas sans rapport avec la manière dont ils envisageaient la place de l'homme dans leur univers féodal.

Si nous commençons par ce qui est apparemment le plus accessoire dans l'art monumental roman, c'est parce que c'est là que les liens avec la société se manifestent avec le plus d'évidence, et que fort de ces premières observations, il sera plus facile ensuite d'aborder le domaine abstrait de l'architecture.

L'homme roman est insaisissable, il est à la fois l'atlante au visage énorme sous le crochet * du chapiteau de Sérrabone, le prophète dansant de Souillac (Pl. VI), l'homme-chiffre des entrelacs * de Toulouse. Dans les clavaux * d'Aulnay (fig. 30, 31, 32, 33) il subit toutes sortes de mutations, qui le transforment partiellement en végétal ou en animal.

Les artistes romans ne cherchent jamais à se référer à une humanité déterminée ayant des caractères morphologiques fixes. Bien au contraire, ils semblent prendre plaisir à déformer

* Les mots marqués d'un astérisque sont inclus dans le glossaire final.

le corps humain à l'infini, profitant de chaque bas-relief, de chaque chapiteau pour tenter de nouvelles expériences.

Il ne s'agit pas là d'ailleurs d'un traitement spécifique à la figure humaine; la bête, la plante, le motif décoratif, n'ont, pas plus que l'homme, de caractères fixes dans les représentations sculptées ou peintes. La flore ornementale, par exemple, est un prodigieux foisonnement de tiges entrelacées, de feuilles, de fleurs, de fruits mystérieux, dont les caractères varient au gré de la composition et qui ne se rattachent que de très loin aux modèles conventionnels hérités de l'Antiquité.

L'artiste roman ne fait pas référence, dans son travail, à une nature ayant des caractères bien déterminés, mais à une réalité souple, malléable, susceptible de se déformer suivant les besoins de sa composition ou du message qu'il cherche à nous transmettre.

Le morcellement, la diversité même du monde chrétien féodal, fractionné en de multiples dominations locales, dans lesquelles se développaient des traditions, des coutumes, des langues ayant des caractères bien particuliers, constituait un milieu certainement favorable à la multiplication des expériences et au foisonnement des modèles de référence en matière d'art décoratif, mais ne saurait rendre compte du dynamisme du phénomène que nous observons.

Même à l'échelle de leur région ou de leur atelier, les artistes ne cherchent pas à élaborer des modèles fixes. A l'intérieur d'une même œuvre, comme à Moissac (Pl. VIII et IX) on voit cohabiter des personnages de morphologie et de caractère complètement opposés. Les deux séraphins dansants du tympan * s'allongent démesurément afin d'exprimer la grâce et la légèreté de leur état angélique, tandis que les figurines minuscules, que l'on peut voir aux extrémités d'une des archivoltas * et qui représentent probablement les sculpteurs en train de terminer leur œuvre, ont des grosses têtes et des corps trapus, ce qui leur donne un air de sérieux qui sied à leur état d'artisan consciencieux.

L'art roman, s'opposant à l'art antique, comme aux traditions carolingiennes, s'est complu à regrouper dans la même vision des figures de taille et de caractère très différents.

Les théologiens, les philosophes d'alors ne s'intéressaient pas plus que les artistes à une réalité ayant des caractères intrin-

sèques irréductibles. E. Gilson remarque dans son étude sur la philosophie au Moyen Age que :

« Le point par où les hommes de cette époque sont le plus complètement différents de nous, est leur ignorance à peu près totale de ce que peuvent être les sciences de la nature. Beaucoup célèbrent la nature, mais aucun ne pense à l'observer. Les choses possèdent bien pour eux une réalité propre dans la mesure où elles servent à nos usages journaliers, mais elles perdent cette réalité aussitôt qu'ils entreprennent de les expliquer. »

Le peu de cas que les artistes et les penseurs de la période romane font alors d'une réalité objective et stable, ne peut pas être imputé à une quelconque maladresse, car on le retrouve aussi bien dans des œuvres frustes, que dans d'autres, techniquement très élaborées. Il correspond en fait à un parti pris, à une attitude générale des hommes de cette époque à l'égard du monde.

L'observation d'un des chapiteaux de la croisée du transept de Saint-Benoît-sur-Loire (Pl. III) va nous permettre de sentir la résonance sociale de cette conception étrange d'une nature et d'une humanité sans consistance bien définie. Il représente un miracle du saint. Le Christ est la figure centrale, c'est lui qui domine toute la scène, son visage énorme et frontal, presque circulaire, semble rayonner d'une puissance mystérieuse, avec ses yeux immenses, dessinés par plusieurs cernes concentriques. Saint Benoît est nettement moins grand, son bras vient se confondre avec celui du Christ qui se termine par une main énorme (ce qui manifeste qu'il ne tire son pouvoir que de la liaison qui l'attache presque physiquement à son seigneur). Les autres personnages de la scène, sur lesquels s'exerce sa puissance, sont encore beaucoup plus petits que lui.

La taille et la morphologie des figures sont ici entièrement conditionnées par cette hiérarchie très féodale du pouvoir miraculeux, qui passe par procuration du Christ à saint Benoît, et qui s'exerce sur ses compagnons.

Dans la société du XI^e siècle, comme sur ce chapiteau, la valeur, l'existence même d'un individu est fonction des liens qui le relient à un plus puissant, auquel il a prêté hommage s'il est chevalier, et à des plus faibles sur lesquels il exerce son pouvoir de commandement.

Dans l'Europe du XI^e siècle, et plus particulièrement en France, toute autorité centrale avait quasiment disparu depuis l'effondrement de l'empire carolingien et les ravages des invasions normandes, maures et hongroises. La puissance publique s'était morcelée progressivement. Tout grand seigneur, jadis mandataire d'un prince, s'était alors emparé à son propre profit de l'autorité publique, et cherchait à affirmer sa domination sur un nombre aussi grand que possible de dépendants, en faisant prêter hommage aux plus puissants, notamment aux chevaliers, pour en faire ses vassaux, et en s'efforçant de dominer, de commander, de juger et de protéger le plus grand nombre possible de paysans aux alentours de sa forteresse, en les assujettissant à sa personne par une sorte de lien héréditaire.

En 1016 un prélat allemand décrivait ainsi la situation dans le royaume de Bourgogne :

« Le roi, n'a plus du roi que le nom et la couronne... il n'est capable de défendre contre les dangers qui les menacent, ni ses évêques; ni ses autres sujets. Aussi voit-on les uns et les autres s'en aller mains jointes, servir les grands, par là ils obtiennent la paix. »

L'existence d'un individu était alors subordonnée à ces liens de dépendance qui le reliaient à un plus puissant que lui et dont il pouvait attendre le meilleur comme le pire.

Par-delà même la dépendance vassalique, dans ce monde anarchique où aucune autorité, aucune loi n'est susceptible de protéger l'individu et ses biens on va voir s'opérer dans tous les domaines un reflux de l'individualisme. L'homme cherchera à abdiquer ses prérogatives particulières pour s'insérer dans toutes sortes de liens de dépendance et il prendra : « une conscience plus vive de ses attaches avec les petits groupes, quels qu'ils fussent, dont il pouvait attendre un secours. » (Bloch).

La société à l'époque romane n'est pas une juxtaposition hiérarchisée d'individus à caractères bien définis, protégés par une loi et une police communes, mais une imbrication de réseaux de dépendances qui enserrent et déterminent les caractères de ceux qui la composent.

Dans l'art roman, comme par analogie, on voit l'homme et la réalité se modeler suivant leur importance dans la scène et se soumettre physiquement au milieu dans lequel ils se trouvent.

Les artistes romains se sont dégagés de l'individualisme gréco-romain pour qui l'homme, la statue, la caryatide *, la figure peinte sur le vase, était une puissante individualité à l'image du citoyen libre, qui pouvait affirmer son autonomie, protégé qu'il était par une loi et une police efficaces.

Ils ont renoué avec les arts plus « primitifs » dans lesquels le personnage ne peut être figuré d'une façon réaliste, car il est avant tout conçu dans ses rapports avec les structures des groupes auxquels il appartient. L'individu n'existe alors que par appartenance à des ensembles : sa tribu, son clan, sa famille, et ne peut pas, ne doit pas être conçu et figuré comme ayant une existence indépendante.

La façon dont les artistes de l'époque romaine ont dénié à l'individu, comme à la réalité, toute autonomie, s'exprime particulièrement bien dans les œuvres des régions comme le centre de la France, où la décomposition du pouvoir central et de l'État était la plus avancée et où le processus de féodalisation était parallèlement le plus vigoureux.

Dans d'autres zones, comme en Germanie, où les empereurs sont arrivés à maintenir leur pouvoir plus longtemps et à assurer la pérennité de la puissance publique et par là, à accorder une certaine protection à l'individu isolé, on voit les artistes se référer tout naturellement à une réalité plus stable, et mettre en scène, comme dans les portes en bronze de Hildesheim, des personnages aux caractères bien typés, fortement dégagés en relief, et dont les caractères ne se modifient pas au gré de la composition ou suivant la place qu'ils occupent dans la hiérarchie chrétienne.

Dans les créations proprement romanes, comme dans le système féodal qui fut leur milieu d'élection, l'homme se définit par la manière dont il participe à un ensemble, et il nous faut l'observer dans ce contexte dans lequel il nous apparaît et qui le détermine.

Les liens de dépendance

Pour un penseur de ce temps, connaître et expliquer une chose, consiste toujours à montrer qu'elle n'est pas ce qu'elle paraît être, qu'elle est le signe d'une réalité plus profonde, qu'elle annonce ou qu'elle signifie autre chose.

E. Gilson

La philosophie au Moyen Age.

ANDRÉ SCOBELTZINE

l'art féodal et son enjeu social

Le foisonnement de l'architecture et de la sculpture romanes, puis l'ordre et la clarté du premier art gothique peuvent-ils nous informer sur les mentalités, les émotions et les façons de concevoir le monde, des hommes qui composaient alors les différentes strates d'une société féodale en expansion ? C'est à cette question qu'André Scobeltzine tente de répondre ici en mettant en évidence, puis en s'efforçant de structurer, tout un ensemble de corrélations entre les pratiques des tailleurs de pierre, des peintres et des maçons, les modes de pensée des théologiens, l'expression des poètes et ce que les historiens contemporains nous ont révélé des structures et du fonctionnement de la société de cette époque. Ce faisant il contribue à promouvoir une histoire de l'art où, comme l'écrit Georges Duby en rendant compte de cet ouvrage, « l'on verrait enfin se conjindre à l'observation de la "vie des formes" celle de l'évolution globale matérielle et mentale des sociétés humaines ».

André Scobeltzine, né en 1942, est architecte et professeur à l'École d'architecture de Strasbourg.

*Vie de saint Aubin d'Angers. Eluminure, fin XI^e siècle.
Bibliothèque nationale, Paris. Photos © Bibl. nat.*



9 782070 714353



88-X

A 71435

ISBN 2-07-071435-7

62 FF tc