

TP 483 P13

J. PUIG Y CADALFACH

A PROPOS DU PORTAIL DE RIPOLL

TRADUCTION DU CATALAN PAR E. LAMBERT

EXTRAIT DU *Bulletin Monumental*, N° 3-4, 1925.



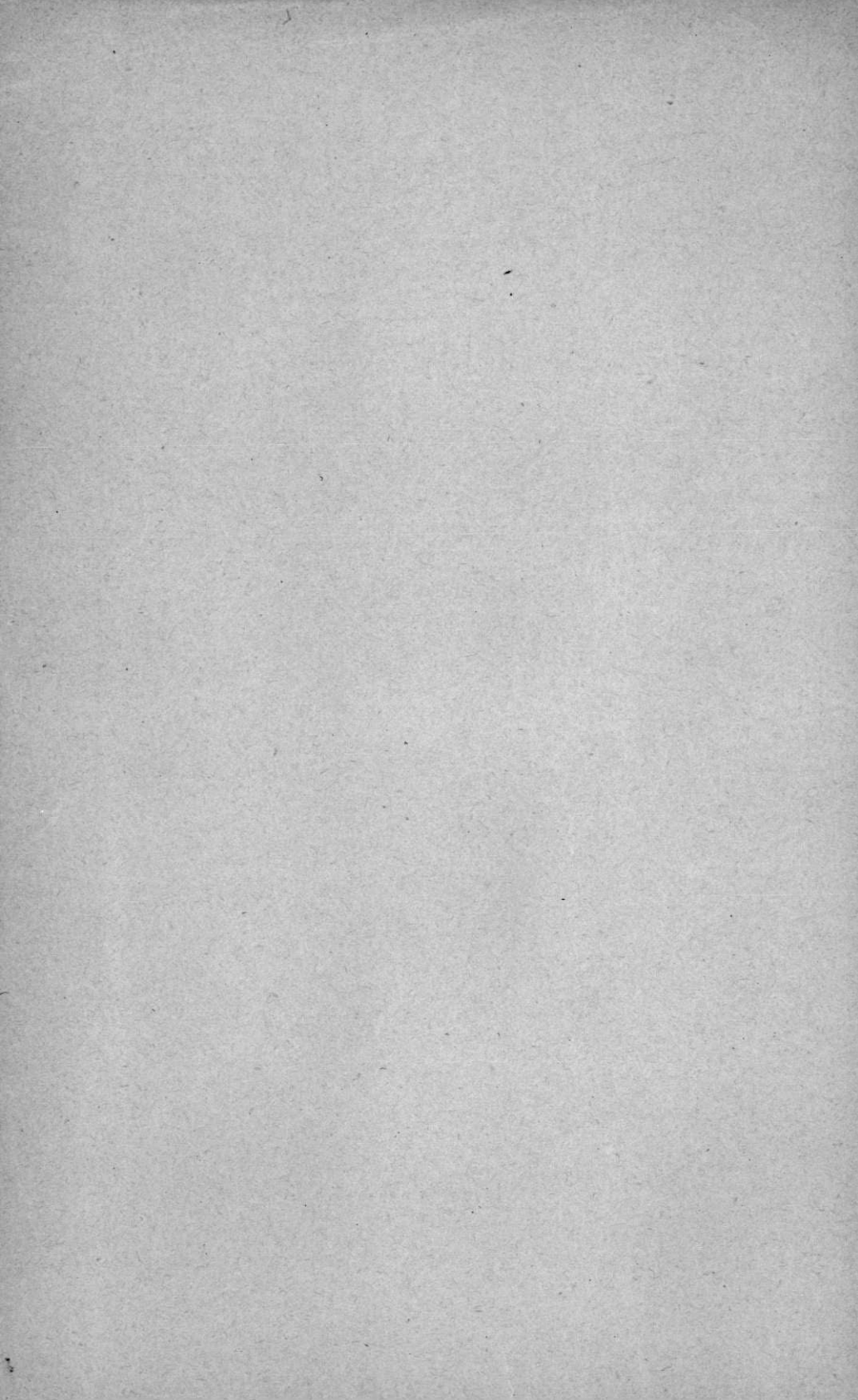
PARIS
SOCIÉTÉ GÉNÉRALE D'IMPRIMERIE ET D'ÉDITION
71, RUE DE RENNES, 71

1925

Bibliothèque Maison de l'Orient



071877



A M^{rs} Salomon Reinach
à rechercher hommage

J. P. J. Clif

A PROPOS DU PORTAIL DE RIPOLL

Un des derniers numéros du *Bulletin Monumental* (1923) a publié un intéressant article de M. Sanoner sur le portail de Ripoll. Cet article a été fait en prenant pour base les études de Pellicer et de Gudiol et le chapitre que l'auteur de ces lignes a consacré au portail de la basilique de Ripoll dans son ouvrage sur *L'arquitectura Romànica a Catalunya* ; il contient des observations intéressantes, mais on peut y noter parfois des erreurs ou des omissions, et il ne sera donc peut-être pas tout à fait inutile d'en consacrer un deuxième à l'important ensemble de sculptures du grand monastère catalan.

Le portail qui orne l'entrée de l'abbatiale de Ripoll est une œuvre ajoutée à cette église plus d'un siècle après qu'elle eut été terminée. Cet édifice, somptueux pour son époque et pour le pays, et grandiose par ses dimensions, appartient entièrement à la première période romane ; c'est l'église construite par l'abbé Oliva et consacrée en 1032. La façade ouest est analogue à celle du narthex de Tournus ; elle présente un fronton étroit enclavé entre deux grandes tours du type lombard usuel ; l'une de celles-ci a subsisté presque intacte jusqu'à nos jours tandis que, jusqu'à la restauration effectuée par l'architecte Rogent en 1886, l'autre ne s'élevait qu'à la hauteur des créneaux. C'est dans cette façade, probablement sous un porche antérieur au porche actuel (1) et en

(1) Le porche actuel date de l'époque où fut élevé le portail ; comme le dit en effet Pellicer, il serait actuellement détruit si un

entaillant ses bandes et ses frises d'arcatures lombardes aveugles, que l'on construisit, que l'on incrusta en quelque sorte, l'œuvre somptueuse à laquelle M. Sanoner a consacré son intéressant article. On ne peut donc pas dire que l'œuvre « actuelle n'est plus que la base de l'ancienne façade » et encore moins qu'elle « portait certainement à l'origine un couronnement dont nous ignorons absolument la forme et l'importance, et qui devait modifier du tout au tout la silhouette architecturale »; on peut affirmer au contraire que, comme tous les portails romans de Catalogne formant un corps de composition indépendant, elle se terminait par une ligne horizontale.

Il n'est pas sans importance de rectifier ce point, car il importe d'établir tout d'abord comme point de départ que l'œuvre sculpturale de Ripoll n'est pas une œuvre fragmentaire, mais une œuvre complète contenant une pensée littéraire; c'est sans doute l'illustration plastique de toute une homélie qui devait servir à l'instruction des fidèles, et qui fut donnée au sculpteur, pour le guider dans sa composition, par les moines de Ripoll dont l'application traditionnelle à l'étude de la littérature ecclésiastique est attestée par d'antiques et solennels témoignages.

Cette idée de l'enseignement par l'art, si caractéristique de cette époque, devait naturellement prendre des formes plus concrètes et plus précises après que saint Bernard eut écrit la lettre violente que l'on sait sur les œuvres de sculpture et de peinture dans les églises et dans les cloîtres. L'homélie dont nous parlons est aujourd'hui inconnue; la source littéraire de notre portail ne nous est fournie ni par les sermonnaires qui nous restent de la vieille biblio-

porche ne l'avait préservé, étant donné la pierre gélive employée pour la sculpture; d'après le même historien du monastère, les arcades actuelles du porche datent du temps de l'abbé Vilaregut, soit de la dernière dizaine d'années du XIII^e siècle. (« *Santa Maria del Monasterio de Ripoll.* » Mataro 1888, p. 140.)

thèque de Ripoll, ni par ceux qui ont subsisté à travers les siècles de la bibliothèque de Vich (1).

La cathédrale de Vich et le monastère de Ripoll, réunis sous l'autorité d'Oliva au moment culminant de leur histoire, résumaient le savoir du temps dans la Marche carolingienne d'Espagne où se reflétait en partie la civilisation de la Cordoue musulmane. Les sermons, les missels et la Sainte Bible voisinaient dans leurs bibliothèques avec des ouvrages sur les arts et les sciences, ou avec les œuvres de l'antiquité païenne, Virgile, Horace, Juvénal, Térence, et celles du savoir chrétien, saint Isidore, Bède le Vénérable. Dans ce foyer de culture où ont été écrits des poésies amoureuses, des épîtres morales, des chants funéraires, et des lettres où survit l'esprit latin, il n'est pas étonnant qu'on

(1) Les bibliothèques de Ripoll et de Vich étaient extrêmement riches en livres contenant la clef du savoir de cette époque. Nous connaissons la richesse de celle de Ripoll par l'inventaire encore aujourd'hui conservé qu'en dressa l'abbé Oliva. Aucune autre bibliothèque espagnole de cette époque, sauf celle de la cathédrale de Tolède, ne pouvait lui être comparée, et hors d'Espagne elle n'était surpassée que par les grandes bibliothèques de Bobbio, Saint Gall, Lorsch et Reichenau; c'est ce qui résulte des recherches de Beer qui l'a étudiée avec le désir de l'utiliser pour la publication de la *Bibliotheca Patrum Latinorum Hispaniensium* de l'Académie des Sciences de Vienne. On pourra consulter là-dessus l'ouvrage de Beer, *Los Manuscritos del Monasterio de Santa Maria de Ripoll*, Boletín de la Real Academia de Buenas Letras; traduction de « Die Handschriften des Klosters Santa Maria de Ripoll, *Sitzungsberichte der Kais. Akademie der Wissenschaften*, Wien, 1907 », et celui de Lluís Nicolau d'Olwer (*L'Escola Poètica de Ripoll dels segles XI-XIII*, Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans, t. VI, 1915-1920). — Quant à la bibliothèque de Vich, elle est connue par le témoignage autorisé d'un contemporain, Gerbert, que le comte Borrell avait fait venir du monastère d'Aurillac et qui séjourna longtemps à Vich auprès de l'évêque Atton. Gerbert partit de Vich pour Rome en 970, et le Pape, ayant remarqué l'étendue de ses connaissances, le signala à l'Empereur Othon I^{er} qui l'attacha à la cour pour son savoir scientifique. Gerbert occupa les charges les plus élevées de son temps : écolâtre, puis archevêque de Reims, archevêque de Ravenne et enfin pape sous le nom de Sylvestre II. A plusieurs reprises il demanda des livres qu'il avait vus en Espagne, et l'historien contemporain Richer fait remarquer que c'est là qu'il acquit sa connaissance des mathématiques. Cf. J. Nadet, *Lettres de Gerbert* (983-997), Paris, 1889 : lettres 17, 24 et 25.

ait composé une homélie comme celle qu'on entrevoit à travers la suite des images sculptées à son portail.

Le sujet devait en être le chemin de la vie qui mène l'homme à sa fin surnaturelle qui est le ciel. Le ciel y est représenté comme il est décrit dans l'Apocalypse : Dieu y trône dans la majesté de sa gloire, environné d'anges qui l'encensent, au milieu des animaux sacrés et des vieillards qui portent d'une main la coupe et de l'autre la cithare, entouré des saints et des saintes, et ayant à ses pieds, dans un cercle, l'Agneau mystique, comme aux pages enluminées des Bibles. Le chemin de la vie, avec ses moments héroïques et ses chutes, avec Dieu indiquant la voie dans les erreurs où l'esprit du mal fait tomber l'homme, y est expliqué par les grands thèmes historiques de l'Ancien et du Nouveau Testaments. L'homme, créature de Dieu, se sépare de son créateur par le péché. Dieu, par l'intermédiaire de Moïse, le guide à travers le désert et le nourrit miraculeusement, lui donne ses lois et le conduit à la terre promise qu'il ne peut conquérir qu'en luttant. La vie de Moïse et celle de David sont les grands exemples historiques où la vie humaine est héroïquement exaltée. L'enlèvement d'Élie porté au ciel sur un char de feu, l'histoire de Jonas remis par le monstre marin sur le bon chemin de la ville de Ninive où il devait prêcher, la vie de Daniel résistant aux séductions de la cour de Babylone, sont autant d'autres exemples attestant le pouvoir de Dieu qui guide l'homme. L'Ancien Testament est éclairé par la vie des saints. Saint Pierre est, comme dit l'inscription, le maître qui conduit les hommes de même que Moïse : « Petrus iter pandit et plebs ad sidera scandit ». Saint Paul est un exemple parallèle à celui de David, délivré comme ce dernier du péché par la miséricorde de la volonté divine. Le parallélisme entre l'Ancien et le Nouveau Testaments est ainsi clairement expliqué. Dans un coin du portail, il y a encore un dernier exemple avec la parabole du

Mauvais Riche. Et ce que l'Ancien et le Nouveau Testaments confirment par l'histoire est également expliqué par la nature dans la succession rythmique des mois où la terre renaît à une vie nouvelle et dans l'exemple des animaux dont la signification profonde reflète la vérité. C'est ainsi que les autruches représentées sur le portail, aux écoinçons des arcs, donnent l'exemple de la confiance dans le Dieu dont la Providence nous guide, comme le déclarent les Bestiaires.

Il n'est pas difficile de trouver dans ce résumé de la composition de la porte de Ripoll les éléments avec lesquels on pourrait composer une de ces homélies caractéristiques de cette époque, comme celles qu'a réunies Honorius d'Autun dans le *Speculum Ecclesiae*, recueil de sermons pour les principales fêtes de l'année, composé au début du XII^e siècle. On sait que ces sermons commencent par rappeler le grand événement, commémoré par l'Église, de la vie du Christ, cherchent ensuite dans l'Ancien Testament et dans la Vie des Saints les faits qui s'y rapportent et finissent par en découvrir le symbole jusque dans la nature et dans les coutumes des animaux.

Le portail de Ripoll prouve une connaissance approfondie de l'Écriture Sainte par les emprunts qu'il fait à la Genèse, à l'Exode, aux Livres des Rois, de Jonas et de Daniel, aux Actes des Apôtres, à l'Apocalypse, et à la Vie des Saints telle qu'elle fut exposée plus tard dans la *Flor Sanctorum* ou dans la *Légende Dorée*. Le problème difficile qui consistait à figurer par des images cette prédication compliquée est résolu dans ce portail qui est, comme dit le poète, l'arc de triomphe du christianisme et représente à la fois le passé, le présent et l'avenir du monde.

Cette iconographie si complexe a eu en partie pour source les miniatures d'une Bible catalane comme celles de Farfa et de Roda que M. Sanoner avoue ne pas connaître : « Nous ne connaissons pas les Bibles auxquelles ces auteurs

[Gudiol et Pijoan] font allusion, mais nous doutons fort qu'on y trouve le choix précis, si exceptionnel, des épisodes adoptés ici et la façon souvent extraordinaire dont ils sont traités; nous doutons aussi que ces manuscrits offrent une succession de trois ou quatre bandes de miniatures superposées, ce qui correspondrait à la disposition spéciale de notre portail. » Contrairement à l'opinion de M. Sanoner, ces manuscrits présentent précisément la complexité iconographique de la porte de Ripoll, la même disposition de bandes de miniatures superposées au nombre de cinq ou six; et cela prouve de la façon la plus complète que l'un d'eux a bien été la source immédiate de la composition sculptée.

Les Bibles catalanes ne sont pas aujourd'hui des manuscrits inédits. M. Pijoan, après avoir été à Rome, les a décrites dans un article intitulé : *Les miniatures de l'Octateuque dans les Bibles romanes de Catalogne* (1), et il a eu le premier la bonne fortune de pouvoir affirmer qu'il a existé à Ripoll une Bible, semblable à celle de Farfa, et que c'est cette Bible qui a servi de donnée à une partie de la composition sculpturale du grand portail. Ces manuscrits ont été ensuite étudiés et décrits au point de vue de leur iconographie et de leurs sources d'inspiration dans une œuvre récente, publiée par le professeur Wilhelm Neuss de l'Université de Bonn (2). Et pour élucider les problèmes laissés sans solution par l'étude de M. Sanoner, il nous suffira de consulter les publications de l'Institut d'Études Catalanes et de reprendre dans l'article de M. Pijoan la partie fondamentale de sa thèse sur les miniatures des bibles catalanes comme source immédiate des sculptures de Ripoll.

Peut-être ne sera-t-il pas inutile d'insister un peu sur

(1) *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, t. IV (1911-1912), Barcelone, 1913.

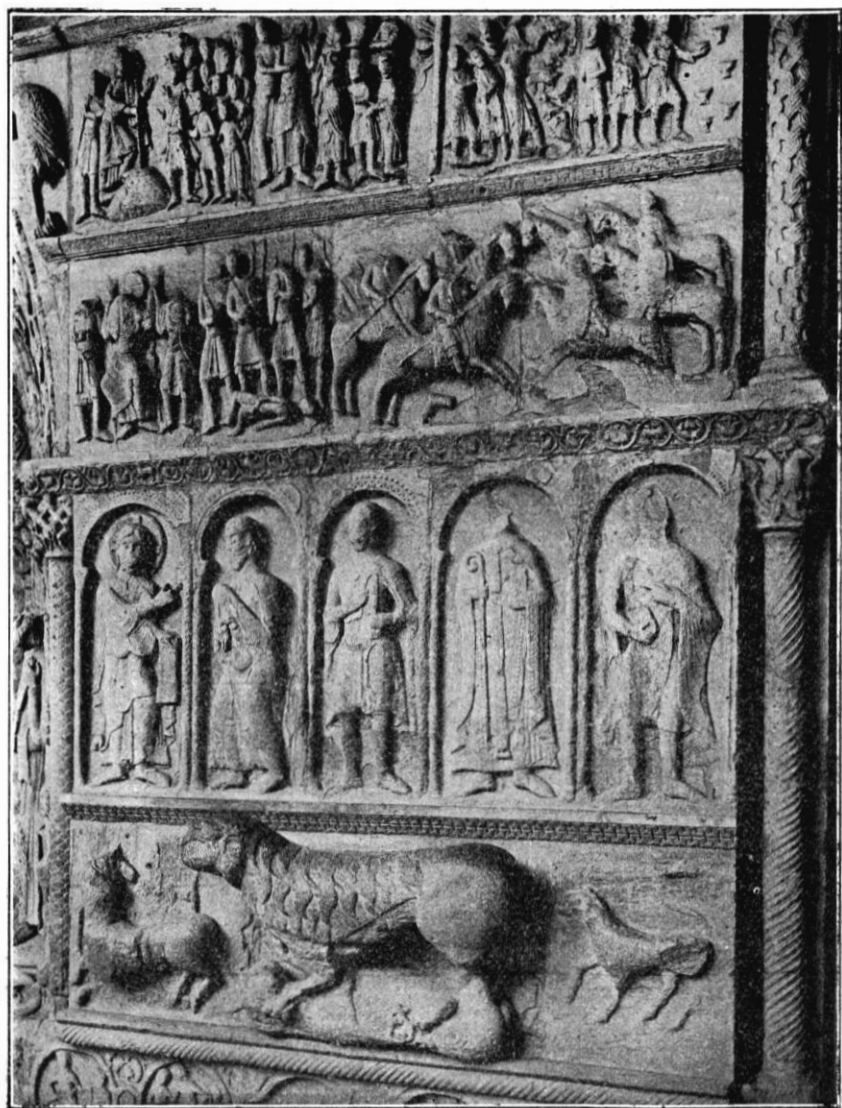
(2) Wilhelm Neuss. *Die katalanische Bibelillustration um die Wende des ersten Jahrtausends und die allspanische Buchmalerei*. Bonn et Leipzig, 1922.

cette question des miniatures considérées comme source des sujets représentés par la sculpture. On peut comprendre ainsi comment certains thèmes ont pu être rapidement et facilement transportés au loin ; ainsi s'expliquent les analogies présentées par des œuvres sculpturales diverses, comme celles qu'a fait noter récemment M. Kingsley Porter (1) ; c'est ce qui permet enfin d'apprécier à leur juste valeur les ressemblances de forme entre ces œuvres, ces ressemblances pouvant avoir pour cause l'identité du modèle manuscrit et non l'identité d'un atelier ou d'une école. Ce n'est d'ailleurs pas une idée nouvelle que de chercher dans les manuscrits enluminés l'origine des thèmes iconographiques de la sculpture et de la peinture médiévales. M. Émile Mâle a écrit sur ce sujet des pages admirables, et il n'est pas difficile de trouver dans nos cloîtres et dans nos peintures murales la trace de ce système de composition inspiré par les miniaturistes. On peut dire sans aucun doute que « aucun exemple ne démontre mieux que ces bas-reliefs de Ripoll l'influence des manuscrits sur la sculpture, car, à Ripoll, l'artiste ne s'est pas seulement inspiré des originaux qu'il avait sous les yeux, il les a copiés à la lettre » (2). Et du reste il était naturel que les hommes érudits et les dessinateurs habiles qui travaillaient dans les « scriptoria » intervinsent dans l'exécution des œuvres qui s'élevaient dans leur propre maison, et leur abstention en pareil cas serait difficile à expliquer. Il y a dans l'église de Sainte-Marie de Ripoll une mosaïque, aujourd'hui très restaurée, signée par un certain Arnaldus, et il est fort possible que celui-ci soit le même que l'Arnaldus qui travaillait dans le « scriptorium » du monastère.

Si l'on n'a pu trouver les sources iconographiques de

(1) M. Kingsley Porter a exposé ces analogies dans ses conférences à la Sorbonne et dans l'ouvrage intitulé *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads* (Boston, 1923).

(2) E. Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris 1922, p. 38.



Bas-relief de Ripoll. Histoire de Moïse.



Phot. de l'Institut d'Estudis Cat.

Bible de Farfa. Histoire de Moïse.

toutes les sculptures du portail, on a pu en tout cas le faire pour la plus grande partie d'entre elles, et en particulier pour les doubles bandes de reliefs qui se trouvent sur les impostes de chaque côté du portail et où se déroulent des scènes de l'Ancien Testament, à gauche l'histoire de David et de Salomon et à droite l'histoire de Moïse. Et on pourrait en signaler bien d'autres, comme l'a fait M. Pijoan, et comme je l'ai fait moi-même dans *L'Architectura Romànica a Catalunya*. Nous nous bornerons à prendre un exemple en comparant les doubles bandes de reliefs, dont les admirables photographies exécutées par le regretté M. Lefèvre-Pontalis sont reproduites dans l'article de M. Sanoner (1), avec les miniatures de la Bible de Farfa qui sont conservées au Musée du Vatican et ont une origine catalane certaine.

La page du manuscrit comprend cinq bandes semblables encadrées par un motif décoratif qui les sépare en même temps les unes des autres.

Le premier sujet sculpté correspond au premier sujet représenté sur la quatrième bande du manuscrit. La scène représente Moïse faisant jaillir l'eau du rocher d'Horeb, comme l'indique clairement l'inscription de la porte. La ressemblance entre les deux œuvres est extraordinaire, si l'on tient compte de la différence de technique et d'époque : Moïse touche à peine du pied le rocher qui a la forme d'un petit monticule ; il est soutenu par Aaron plus grand que lui et placé par derrière ; Moïse et Aaron sont vêtus de la même façon dans les deux œuvres et le groupe des Israélites est analogue.

La scène qui vient immédiatement après, correspondant à la première scène de la troisième bande, représente la

(1) *Bulletin Monumental*, 1923, t. LXXXII, p. 368-369 et 376-377. Les sculptures de la porte de Ripoll ont été photographiées en détail et reproduites, en dehors de l'article de P. Joan et du t. III de *l'Architecture romane en Catalogne*, Barcelone, 1915, dans l'ouvrage cité plus haut de M. Kingsley Porter, t. V.

révolte des Israélites apaisée par Moïse avec l'aide d'Aaron. Les trois premiers personnages qui figurent la foule dans les deux œuvres sont deux hommes et une femme ; celle-ci est plus petite que ses compagnons, mais cette différence de taille est moindre que dans la scène précédente ; derrière la multitude on aperçoit la colonne de feu qui avait guidé le peuple d'Israël dans le désert, et une figure de séraphin avec les quatre ailes caractéristiques.

Les deux scènes de la pluie de cailles et de la manne sont représentées ensuite dans les deux œuvres : dans celle de la pluie de cailles on trouve également figurée une tête comme symbole du vent ; quant à la manne, elle tombe de la même façon en filets d'un nuage figuré à la partie supérieure.

Vient ensuite dans la deuxième bande de bas-reliefs la bataille contre Amalec à Raphidim. Moïse, dont les bras sont soutenus par Ur et Aaron, est représenté dans la première scène qui correspond à la deuxième scène de la quatrième bande du manuscrit. Puis on voit un combat d'hommes à pied et un autre d'hommes à cheval. Celui des fantassins correspond à une partie de la même représentation sur le manuscrit ; au contraire la lutte des cavaliers qui est largement figurée dans le bas-relief est à peine commencée et s'interrompt brusquement, à la fin de la miniature, comme si l'auteur de celle-ci avait copié sans la comprendre une série plus large qui se trouvait peut-être plus développée dans d'autres manuscrits appartenant au même « scriptorium ».

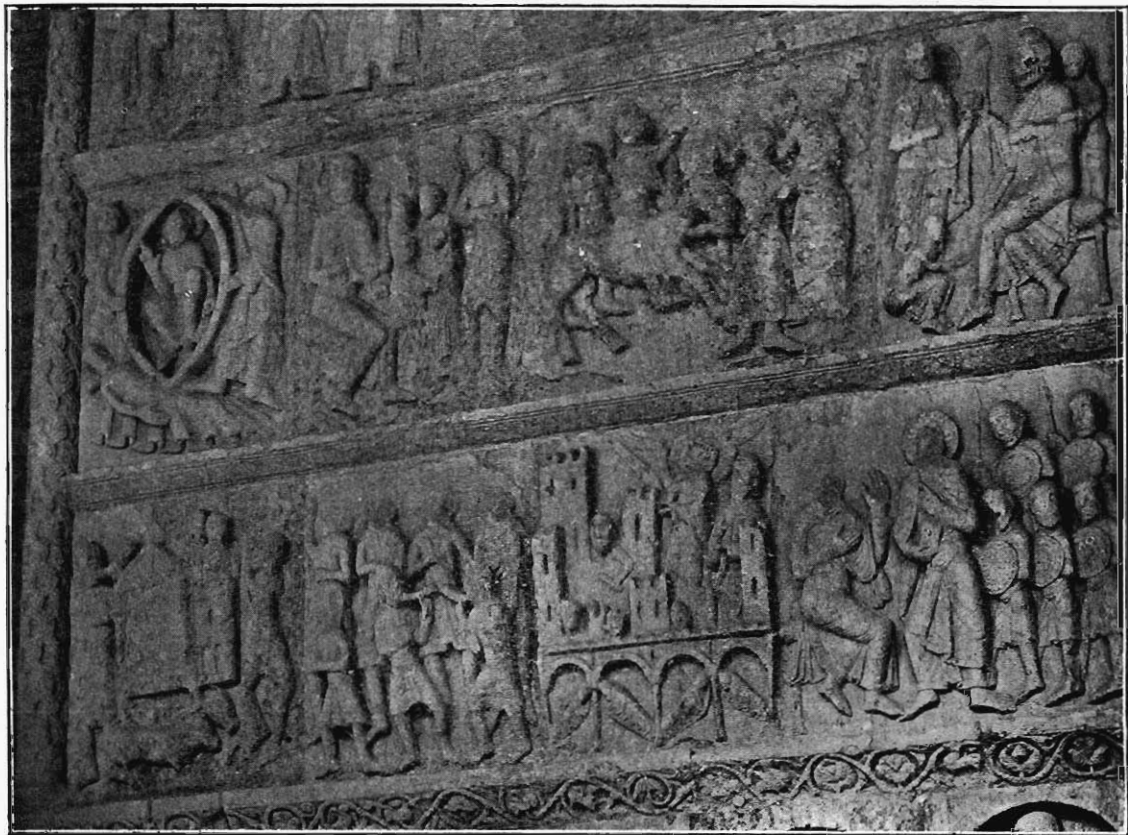
Les scènes figurées aux bas-reliefs de droite qui correspondent aux Livres des Rois ne suivent pas aussi littéralement les représentations du manuscrit ; mais elles sont incontestablement inspirées par la feuille 95 de la Bible de Farfa. De plus elles se suivent dans un ordre qui diffère de celui du manuscrit, et n'observent pas davantage une succession chronologique.

Le cycle commence à la deuxième bande du portail, et

les deux premières scènes avec la translation de l'Arche ne se trouvent dans aucune des Bibles catalanes connues. La troisième représente la ville de Sion frappée de la peste. Le sculpteur y a figuré un portique dans le bas de la silhouette d'une ville entourée de murs et défendue par des tours crénelées qui diffèrent de celles du manuscrit. Les morts, qui, dans la miniature, se voient à l'intérieur des murailles, gisent ici dans ce portique qui doit peut-être représenter les monuments d'une place, de sorte que la sculpture mélangerait ainsi l'extérieur et l'intérieur de la ville. Dans le bas-relief et dans le manuscrit on voit sortir entre les tours les habitants épouvantés ; et dans l'un et dans l'autre l'ange nimbé tient le glaive à la main. Sur le côté, dans le bas-relief, un personnage correspond au David suppliant du manuscrit. Le sculpteur a pris ici plus de liberté que dans l'histoire de Moïse.

Dans la scène suivante du portail, on voit David assis qui parle avec un personnage nimbé et suivi d'un groupe de soldats. Les soldats accompagnent toujours la représentation de David. Cette scène semble correspondre à celle qui suit immédiatement la ville désolée par la peste dans le manuscrit malgré toutes les différences qu'il y a entre l'une et l'autre. Elle figurerait alors le prophète Gad disant au roi David de construire un autel sur l'aire d'Arenna pour apaiser la colère divine.

Les représentations historiques du portail se continuent dans la bande la plus haute en allant de droite à gauche : la première scène est pareille à la scène correspondante du manuscrit, mais la position des figures est inversée : David, derrière lequel se trouve la jeune Abisag, écoute le prophète Nathan et Bethsabé, qui lui demandent de prendre Salomon pour successeur sur le trône d'Israël. L'analogie ne saurait être plus complète : dans les deux œuvres le roi David est assis dans une haute chaise sur un coussin, ses jambes sont croisées dans l'attitude qui sera répandue par



Bas-relief de Ripoll. Histoires de David et de Salomon.

E. Lefèvre-Pontalis phot.



Phot. de l'Institut d'Estudis Cal.

Bible de Farfa. Histoires de David et de Salomon.

les sculpteurs de l'école toulousaine, et il tient une lance à la main ; la façon dont sont représentés les plis de sa tunique offre dans le bas-relief et dans la miniature une curieuse ressemblance ; Nathan est figuré avec le nimbe.

Le groupe qui suit immédiatement dans les deux œuvres représente Salomon oint par Sadoc à Sion comme roi d'Israël et de Juda ; puis vient Salomon monté sur la mule de David et acclamé par le peuple ; dans les deux représentations Salomon élève son bras gauche, et derrière son cheval deux hommes l'acclament.

En continuant vers le centre on trouve la scène du Jugement de Salomon, qui est représentée dans le manuscrit au commencement de la troisième bande. Dans les deux représentations Salomon élève sa main.

Dans la dernière scène qui touche immédiatement à l'arc du portail on voit un homme couché auquel apparaît Dieu dans une gloire soutenue par deux anges ; cette scène correspond évidemment à celle du manuscrit qui se trouve à la fin de la troisième bande après la représentation d'un palais qui est celui de Salomon comme le décrit le Livre des Rois (1) ; c'est l'apparition de Dieu à Salomon telle qu'elle est décrite dans ce même livre (2).

L'histoire de Salomon se termine ici, dans les bas-reliefs de Ripoll comme dans la miniature de la Bible de Farfa ; les deux œuvres laissent ainsi de côté des chapitres pittoresques du Livre des Rois, tels que la visite de la Reine de Saba ou les velléités idolâtriques et polygamiques du sage roi (3) ; on passe dans la bande inférieure de la page du manuscrit à l'histoire d'Élie (4), comme si c'était la suite immédiate de la même histoire : avant la scène de l'enlèvement d'Élie, on voit celui-ci suivi d'Élysée et des fils des prophètes et séparant les eaux du Jourdain en frappant

(1) *Rois*, III, VII.

(2) *Rois*, III, IX.

(3) *Rois*, III, XI.

(4) *Rois*, IV, II.

le fleuve de son manteau ; cette dernière scène apparaît donc à l'angle gauche de la porte sans autre raison plausible que parce qu'elle était suggérée par le manuscrit.

On pourrait encore comparer de même la façon dont Dieu est représenté au milieu des symboles des Évangélistes et des Vieillards de l'Apocalypse au-dessus de la théorie des Saints qui remplissent les deux bandes supérieures comme dans les Bibles catalanes (1). Il est d'ailleurs fort naturel qu'un manuscrit ait guidé le sculpteur, comme l'étude archéologique le prouve ici : aujourd'hui même une composition aussi compliquée et pleine de notions historiques et iconographiques, un tableau allégorique ou un grand bas-relief historique par exemple, commencerait par être esquissée dans un croquis sur papier où l'on utiliserait les données de la science et de l'érudition pour développer l'idée générale, une fois celle-ci trouvée ; la proportion et la mise en place des diverses masses, l'architecture de l'ensemble pour ainsi dire, ne serait donnée qu'ensuite au sculpteur pour qu'il en étudie la réalisation plastique, et c'est alors seulement que l'on passerait du papier à la terre glaise, du plan au relief. La nécessité de modèles de ce genre était encore plus sensible au XII^e siècle, où un grand nombre de sculpteurs étaient probablement illettrés. Le manque d'instruction de ceux-ci s'est en effet maintes fois manifesté. On en a une preuve dans le cloître de Galligans à Gérone : au chapiteau qui représente la Nativité, la scène de l'Adoration des Rois est superposée par méprise à une autre scène qui suivait celle-ci dans les manuscrits, de telle sorte que la Vierge se trouve couchée sur le cheval d'un des Rois Mages.

La comparaison que nous venons de faire n'est pas sans importance : nous pouvons le dire en employant les propres termes de M. Sanoner : « Si dans un manuscrit de ce genre [un recueil d'homélies] on découvrait soit la série entière,

(1) Neuss, *op. cit.*, *Bible de Ripoll*, p. 368, l. 52-148 ; *Bible de Roda* ou de Noailles, p. 105, l. 58-175 ; p. 107, l. 60-180.

soit seulement quelques-uns des épisodes représentés à Ripoll, on toucherait à la solution, et si ces enluminures reproduisaient les singularités iconographiques que nous venons de signaler, le problème serait résolu. C'est en ce sens, croyons-nous, que l'on devrait orienter les recherches ; mais sans doute ce manuscrit révélateur a-t-il disparu, emportant son secret. » Heureusement cette dernière phrase ne correspond pas à la réalité : nous possédons un texte, orné de miniatures, semblable à celui qu'a eu en main le sculpteur, et c'est là qu'il faut chercher le choix des thèmes bibliques transposés du parchemin à la pierre dans le fameux portail de Ripoll.

Le manuscrit nous a, d'autre part, permis d'apporter quelques interprétations nouvelles de l'iconographie du portail ; ces interprétations deviennent certaines quand on se reporte au manuscrit ; et nous pouvons expliquer de la même façon les nouveautés iconographiques que présente le portail : elles correspondent aux riches et nombreuses miniatures qui enluminaient les Bibles catalanes. Elles étaient l'œuvre du « scriptorium » de Ripoll, si on les compare avec celles qui proviennent d'autres monastères situés dans d'autres pays.

C'est ce qui explique comment « l'abbé qui a dicté son choix à l'imagier de Ripoll s'est absolument écarté des traditions de son époque : les histoires qu'il a fait tailler sont parmi les moins usitées. Bien plus, dans ces histoires mêmes il a donné la préférence aux épisodes les moins importants et les plus inconnus des artistes du temps ». Ces mots de M. Sanoner ne s'appliquent qu'aux artistes et aux manuscrits français.

M. Sanoner suit à peu près constamment l'interprétation que Pellicer, Gudiol et l'auteur de ces lignes ont eu l'occasion de compléter. Il la complète du reste certainement sur quelques points. C'est ainsi qu'il interprète les figures placées sous des arcatures à la hauteur du départ

de l'arc à droite du portail : ces figures représentent en face de Dieu un homme barbu vêtu d'une tunique qui lui descend jusqu'aux pieds et ayant les mains couvertes d'une nappe dans l'attitude de quelqu'un qui va recevoir ou offrir un présent. « Un examen plus attentif montre qu'il s'agit de la scène du Sinaï, laquelle d'ailleurs complète naturellement l'histoire de Moïse, de même que de l'autre côté de la façade les figures placées sous les arcatures correspondantes complètent l'histoire de David. » Moïse est vêtu comme dans les diverses scènes où il est représenté, le guerrier qui le suit est peut-être Josué, le troisième personnage en costume d'évêque serait Aaron, et le quatrième qui est vêtu d'un grand manteau pourrait être Ur, quoique celui-ci ne se soit pas trouvé présent sur le sommet du Sinaï.

On remarquera que M. Sanoner trouve souvent des analogies entre les scènes figurées sur le portail de Ripoll et l'iconographie des manuscrits orientaux. Ces analogies proviennent des sources directes ou indirectes qui ont inspiré l'iconographie développée dans les Bibles catalanes.

Ces sources nous sont connues aujourd'hui. L'origine immédiate des miniatures des Bibles catalanes se trouverait en partie dans les Bibles visigothes dont il ne subsiste que le *Pentateuque Ashburnham* qui est copieusement illustré et où se rejoignent des influences nombreuses provenant d'antiques modèles orientaux, grecs, syriaques et égyptiens, analogues à celles qui se trouvent dans l'œuvre littéraire de saint Isidore de Séville. La tradition visigothe, influencée par la tradition carolingienne à laquelle est venue se joindre l'influence de manuscrits orientaux, a produit en Catalogne le cycle de compositions nombreuses et originales qui caractérise les bibles romanes de ce pays. « On y trouve conservées, dit Neuss qui les a étudiées à fond, une quantité de représentations qui n'existent nulle part ailleurs... De plus, par un cas unique, les artistes en utilisant leurs modèles, les ont modifiés, mais non pas transfor-

més ; par suite on retrouve nettement dans les copies les particularités de ces différents modèles, c'est-à-dire des anciens manuscrits espagnols dans le style du Pentateuque Ashburnham, des manuscrits primitifs byzantins, des manuscrits mozarabes et des manuscrits hispano-mozarabes du Nord. L'histoire de l'art ne connaît pas d'autres manuscrits qui puissent se comparer à ce point de vue avec les deux Bibles catalanes. Nous apprenons ainsi ce qu'était le « scriptorium » du monastère de Ripoll ; il y avait là non pas un miniaturiste, mais beaucoup de ces artistes, qui ont travaillé pendant de longues années à enluminer richement l'énorme volume de l'Écriture Sainte, recopié également avec grand soin. On ne possédait pas encore une tradition propre, et tout était en voie de formation. Aussi avait-on d'autant plus fortement le désir de recueillir le plus possible d'éléments propres à satisfaire le désir de savoir et l'imagination. Les miniatures sont copiées des manuscrits les plus divers, de tous ceux qu'on pouvait recueillir (1). »

Ainsi s'expliquent les influences artistiques qui se marquent au portail de Ripoll. Ainsi s'explique qu'on y trouve des formules iconographiques orientales et occidentales, des caractères archaïques dans le costume, inspirés par les manuscrits du x^e siècle (ce qui a fait dater du xi^e le portail de Ripoll par certains auteurs), mélangés avec des particularités propres aux costumes du xii^e siècle que le sculpteur avait sous les yeux quand il exécutait ses bas-reliefs. On voit ainsi combien il est important ici d'étudier les sources littéraires. C'est une preuve de l'influence de l'Espagne du Sud et de l'Afrique sur l'art roman, influence dont on parle depuis longtemps, tantôt en y voyant, avec quelque exagération, une force créatrice dans le domaine de la sculpture, tantôt en la réduisant à l'extrême. M. Émile Mâle a consacré à cette question un inté-

(1) Neuss, *op. cit.*, p. 136.

ressant article. En ce qui nous concerne, nous avons démontré que l'architecture du xi^e siècle en Catalogne est semblable à celle de la France méditerranéenne, du Nord de l'Italie, de la Suisse et de la Rhénanie, et que l'influence musulmane y a été nulle.

Dieulafoy croyait au contraire à une lointaine origine persane transmise par l'intermédiaire de l'Espagne. Et tout récemment M. Kingsley Porter, soutenant une thèse combattue ensuite par M. Deschamps, a assigné une origine hispanique à la sculpture toulousaine. Je persiste à croire exact ce que j'ai dit au sujet de l'architecture du xi^e siècle, tandis que je crois depuis des années déjà à une influence musulmane dans la sculpture. Le portail de Ripoll et surtout ses sources littéraires en sont une nouvelle preuve. La Catalogne n'a-t-elle pas transmis vers le nord ce qu'elle tenait de l'Espagne? Nous nous trouvons là en présence d'un problème digne d'être étudié plus en détail, celui de l'origine de la sculpture médiévale dans le Sud de la France. L'influence des arts musulmans dans la sculpture romane est prouvée par un certain nombre de thèmes iconographiques : tous ou presque tous ceux qui ne sont pas tirés des livres liturgiques sont d'origine musulmane.

Devant les inscriptions musulmanes ou pseudo-musulmanes et les entrelacs mauresques qui se trouvent dans les œuvres sculptées, on peut se demander si, en même temps que les tissus et les ivoires, il n'a pas pénétré à Toulouse quelque chose de la brillante culture que Gerbert regrettait d'avoir laissée dans la lointaine bibliothèque de la cathédrale d'Ausona, et ce quelque chose était peut-être la riche iconographie des manuscrits enluminés d'Espagne.

J. PUIG Y CADAFALCH.

Traduit du catalan par E. Lambert.

