



ART ET RÉFORME GRÉGORIENNE

XI^e-XII^e siècles

en France et dans
la péninsule Ibérique

P
Picard

Publié avec le soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique,
de la Commission des publications de la faculté des lettres de l'université de Lausanne
et de la Société académique vaudoise.

**Société
Académique**
Vaudoise

En couverture : chapiteau du côté sud. Portail ouest de la cathédrale de Jaca.
En 4^e de couverture : détail, *Tapis de la Création*, vers 1097. Trésor de la cathédrale de Gérone.

Maquette : Camille Bourdiol

ISBN : 978-2-7084-1000-8
© Éditions A. et J. Picard, 2015
82, rue Bonaparte – 75006 Paris
commercial@editions-picard.com
www.editions-picard.com

ART ET RÉFORME
GRÉGORIENNE EN FRANCE ET
DANS LA PÉNINSULE IBÉRIQUE

Sous la direction de Barbara Franzé

P
Picard

Sommaire

Introduction <i>Barbara Franzé</i>	7	Renouveau paléochrétien et <i>pietas patrum</i> dans la sculpture aragonaise de la fin du XI ^e au début du XII ^e siècle : les œuvres du Maître de Jaca et du Maître de Doña Sancha <i>Dulce Ocón Alonso</i>	108
La réforme grégorienne : image et politique (XI ^e -XII ^e siècle) <i>Arturo Carlo Quintavalle</i>	15	<i>Le Tapis de la Création</i> de Gérone : une œuvre liée à la réforme grégorienne en Catalogne ? <i>Manuel Castiñeiras</i>	149
Art monumental roman et réforme grégorienne : plaidoyer contre une fiction historiographique très enracinée <i>Xavier Barral i Altet</i>	41	Iconographie et théologie politique : le motif de la <i>traditio legis</i> <i>Barbara Franzé</i>	176
Architecture romane et réforme grégorienne. Le cas de l'abbaye de Cluny au temps de Hugues de Semur <i>Nicolas Reveyron</i>	57	Essor monumental et exaltation hagiographique à Saint-Aubin d'Angers, du XI ^e au XII ^e siècle <i>Jean-Pierre Caillet</i>	194
The Influence of Papal Legates on the Transformation of Spanish Art in the Second Half of the Eleventh Century <i>Rose Walker</i>	77	L'influence de la réforme grégorienne sur la valorisation du sanctuaire : le devant d'autel sculpté de l'ancienne abbatiale Saint-Pierre d'Airvault <i>Nathalie Le Luel</i>	210
La réforme grégorienne et les églises du diocèse de Roda dans la Ribagorce <i>Immaculada Lorés i Otzet</i>	91	Index.....	229

Introduction

Les relations entre le fait historique de la réforme grégorienne et la production artistique ont suscité, depuis les célèbres études d'Hélène Toubert et Ernst Kitzinger, des débats parfois vifs, opposant les historiens de l'art convaincus d'un impact direct de ce fait sur la production figurée et architecturale contemporaine, et d'autres, plus sceptiques ou modérés, qui mettent en garde contre une interprétation phénoménologique de l'histoire de l'art de la période.

Le colloque de Lausanne, organisé en octobre 2012, offrait aux tenants de ces positions divergentes, dont Arturo Carlo Quintavalle et Xavier Barral i Altet sont les plus éminents représentants, la possibilité d'exposer leurs points de vue. La rencontre laissait ensuite libre champ aux spécialistes de la problématique « art et réforme », chacun faisant part de ses propres expériences de recherches.

Alors qu'en 2003 l'université de Lausanne se penchait sur la situation romaine et italienne¹, notre rencontre visait à élargir l'angle de vue sur les territoires « excentrés » de la France et de la péninsule Ibérique, où les directives émises par l'Église de Rome étaient toutefois connues, et appliquées avec plus ou moins d'empressement ou de résistance. L'objectif principal de la rencontre était de vérifier si, et dans quelles mesures, les réalisations artistiques et architecturales de ces régions sont le reflet des événements historiques contemporains et, au quel cas, d'offrir une base de réflexions solide pour les recherches futures.

La position adoptée par Xavier Barral i Altet, critique face à une historiographie qui tend à rapporter toute dynamique de création artistique aux exigences et aspirations des réformateurs, se ressent fortement d'un problème de chronologie, également soulevé par les historiens : convient-il, à l'exemple d'Augustin Fliche, de centrer ce phénomène sur le seul pontificat de Grégoire VII (1073-1085) qui clarifia les idées des réformateurs et offrit à l'Église de Rome les moyens de les réaliser (création de la curie, du système des légats, d'une législation efficace...)², ou s'agit-il plutôt de considérer la réforme en tant que mouvement général, annoncé par des signes avant-coureurs et suivi d'effets et répercussions plus ou moins éloignés dans le temps ? En somme, s'agit-il de considérer la réforme comme un fait historique épisodique, ou comme un courant de pensée qui marqua de son empreinte une grande partie de ce Moyen Âge central, selon une conception proposée par Pierre Toubert, et largement partagée par les historiens du Moyen Âge³ ?

Dès les premières années du XI^e siècle, plusieurs synodes provinciaux condamnent les investitures simoniaques et les mœurs indignes du clergé. Pierre Toubert reconnaît ici les premiers signes d'une volonté de réforme de la part de l'Église, annonçant une étape prégrégorienne (1046-1073), marquée par une double tentative de réforme, pontificale (élection du pape) et monastique (retour à la vie commune). À ces efforts de *renovatio*, alors encouragés par l'empereur, succède le « moment » grégorien lui-même, limité au pontificat de

Grégoire VII (1073-1085). Une période plus apaisée, marquée par la consolidation des principes grégoriens d'une Église « triomphante », se prolonge jusqu'au concordat de Worms (1122).

L'accord établi entre le pape Calixte II et l'empereur Henri V semble ainsi mettre un terme au processus de réforme, initié un siècle plus tôt. Dans les faits, l'application et l'uniformisation de l'idéologie de la souveraineté, telle qu'elle est définie par l'Église de Rome, se poursuit au moins jusqu'à la fin du XI^e siècle, engendrant des conflits tant à l'intérieur de l'Église (schisme d'Anaclet II, 1130-1138), qu'entre celle-ci et l'Empire, notamment sous les règnes de l'empereur Frédéric Barberousse (1155-1190) et du pape Innocent III (1198-1216)⁴. Il faut encore admettre que si des accords formels règlent épisodiquement les oppositions entre Rome et l'Empire, des conflits subsistent sur le territoire, certains seigneurs laïcs ne se soumettant qu'à contrecœur aux nouvelles règles qui les obligent à renoncer à des prérogatives dont ils jouissaient parfois depuis plusieurs générations.

Parallèlement aux faits historiques, la production figurée témoigne de la durée du conflit, en même temps que d'une continuité remarquable dans l'usage des répertoires iconographiques, et dans leur signification. Du temps de Barberousse par exemple, le schéma paléochrétien de la *traditio legis*, dans sa version carolingienne, est à nouveau mis au service de l'idéologie impériale⁵. D'autre part, comme l'a bien mis en évidence Dorothy Glass, les quinconces qui apparaissent, du temps de Pascal II (1099-1118), sur le pavement des églises romaines, sont les reflets figurés d'une conception du pouvoir définie et défendue par l'Église⁶, conception assez largement acceptée par les représentants du pouvoir laïc si l'on en croit l'analyse du tapis de Gérone par Manuel Castiñeiras (v. 1097), et comme semble le révéler la mosaïque fragmentaire de l'église abbatiale de Saint-Bertin, à Saint-Omer (v. 1109)⁷. La quinconce, traduction figurée d'une vision accordant aux deux pouvoirs une responsabilité partagée dans l'administration du salut des fidèles, réapparaît dans les années 1270 sur le sol du chœur de l'église de Westminster, où elle sert dès lors à la cérémonie du couronnement royal⁸.

Comme en témoignent à la fois les faits historiques et la tradition figurée, le processus réformateur s'épanouit donc sur une longue période, sa formulation, son développement et son application couvrant pratiquement les XI^e et XII^e siècles. Dès lors, d'accord avec Pierre Toubert, le terme de « grégorien », trop limitatif, semble devoir être abandonné au profit du terme de « réforme de l'Église », soit une réforme définie et voulue par l'institution ecclésiastique et imposée à l'ensemble de la société, provoquant une véritable révolution⁹. Or, cette période du Moyen Âge central tend à se confondre avec l'épanouissement du « style » roman, selon une chronologie généralement adoptée, et correspond également, comme le note Xavier Barral i Altet, à ce mouvement philo-antique qui caractérise la renaissance du XII^e siècle.

Il paraît donc légitime de s'interroger, avec les auteurs de textes ici réunis, et en premier lieu avec A. C. Quintavalle, sur l'effet que l'« esprit » de réforme a pu avoir sur l'élaboration de traditions, figurées et architecturales, et sur la « perméabilité » des motifs aux idées réformatrices. À ce propos, l'étude de Nicolas Reveyron sur l'architecture clunisienne est éclairante.

Avec d'autres chefs d'ordres monastiques (Gorze, Fleury), l'abbaye bourguignonne se situe à l'origine même du vaste mouvement de renouveau monastique, « modèle envisageable d'une réforme générale de l'Église ». On peut donc considérer le programme de reconstruction des bâtiments monastiques, établi et entrepris par Hugues de Semur (1049-1109), comme la réalisation, en architecture, de son ecclésiologie, dont les principes ont été imposés à ses dépendances et adoptés par la papauté réformatrice. De fait, comme le souligne Nicolas Reveyron, l'orientation suivie par Hugues de Semur pour la reconstruction de son abbaye correspond à la nature profonde de la réforme : la *renouvellement* d'une structure monumentale désormais inadaptée à la dimension de la communauté, et la *préservation* de la mémoire des origines. Cette double orientation s'exprime à Cluny par une référence à l'architecture paléochrétienne et tardo-antique (église Sainte-Marie) et, ce qui est tout à fait novateur pour l'époque, à des modèles issus de l'Antiquité païenne des I^{er} et II^e siècles (église abbatiale). Or, ce sont ces modèles

qui, justement, sont à l'origine de la renaissance du ^{xii}^e siècle qui s'épanouit en Bourgogne et dans la région rhodanienne, puis en Italie au ^{xiii}^e siècle.

Comme le souligne Nicolas Reveyron, la renaissance du ^{xii}^e est caractérisée par une architecture relativement dépouillée, qui tranche avec la production massive des images générées par les milieux réformateurs, en Italie du Nord et ailleurs. De fait, il semblerait que l'usage intensif de ce *medium* visuel soit stimulé par la controverse (d'ailleurs absente à Cluny même), l'enjeu réformateur suscitant une utilisation « politique » de l'image. Adaptée à la transmission des idées et revendications de ses commanditaires, l'image, investie d'une nouvelle dimension, est exploitée par les partisans du mouvement, comme par ses détracteurs : en témoigne la récupération du thème paléochrétien de la *traditio legis* par la Rome pontificale et les églises partisans de la réforme, et la transformation intentionnelle et significative du schéma par des empereurs opposés à la suprématie de l'Église, de Charlemagne à Frédéric Barberousse¹⁰.

Constatant la diffusion sur un vaste territoire, de l'Italie à l'Angleterre, à la France et à la péninsule Ibérique, de traditions architecturales et figuratives communes, A. C. Quintavalle suggère d'y reconnaître une conséquence du projet réformateur, de portée universelle. On constate en effet que les milieux réformateurs, que ce soit en Lombardie, en Anjou ou dans la péninsule Ibérique, puisent dans un répertoire de motifs commun : l'Adoration des Mages, la lutte des vices et des vertus, les tentations du Christ, le combat de Samson contre le lion, etc., sont autant de thèmes faisant allusion, en référence à la tradition exégétique, à la controverse opposant l'Église aux antiréformateurs, et manifestant la suprématie de la première sur le temporel. Pour A. C. Quintavalle, la transmission du *corpus* d'images sur un si vaste territoire ne peut s'expliquer que par l'existence d'un *dictatus papae* des images, sorte de *vademecum* iconographique élaboré par l'Église de Rome et imposé à ses partisans.

Quoi qu'il en soit de l'existence de telles directives, il semble évident que les principes réformateurs, tout comme les motifs qui les représentent et les sources exégétiques qui leur donnent

sens, ont pu trouver dans les multiples conciles qui jalonnent l'histoire du mouvement un terrain propice à leur diffusion. Celle-ci a certainement été favorisée par la circulation des légats pontificaux, particulièrement actifs en Espagne mais aussi en France¹¹.

L'étude minutieuse et circonstanciée de Rose Walker sur l'activité des légats dans la péninsule Ibérique semble renforcer cette hypothèse, ceux-ci favorisant par leurs va-et-vient incessants la diffusion de modèles iconographiques et stylistiques, notamment en faisant la promotion de ce qui a servi de source d'inspiration à l'art roman espagnol, le sarcophage antique et paléochrétien. L'activité des légats en tant que facteur de transmission des modèles fournit une explication plus convaincante que celle, fréquemment proposée, des voies de pèlerinage. Le réseau ecclésiastique repose en effet sur des relations d'amitié individuelles, caractérisées par la réciprocité et la collaboration entre des personnes dont la fonction relève d'un pouvoir unique, l'Église de Rome.

Dans son étude sur les églises du diocèse, Immaculada Lorés i Otzet met en garde contre une vision de cause à effet trop « mécanique » entre la réforme et l'art produit sur le territoire ; l'auteur suggère néanmoins de situer à Rome la source d'inspiration du décor et de l'architecture de certaines églises, dont celles d'Alaó et de Taüll, transformées ou reconstruites du temps de l'évêque réformateur Raimond (1104-1126). Lors de l'exil qui lui est imposé dès 1113, Raimond se rend auprès du pape dont il attend le soutien. De retour dans son diocèse, il s'occupe d'agrandir sa cathédrale de Roda et d'embellir l'église d'Alaó en faisant entourer l'autel d'une mosaïque en *opus sectile* dont les motifs géométriques sont manifestement d'inspiration romaine. Surtout, il fait reconstruire les deux églises de Sainte-Marie et Saint-Clément de Taüll, consacrées par ses soins en 1123, en s'inspirant du modèle de la basilique romaine, que caractérise l'emploi de piliers circulaires et d'un toit en charpente : ce qui était considéré comme un archaïsme par les historiens de l'art doit donc être envisagé comme novateur pour l'époque. Dans chaque autel consacré par ses soins, l'évêque Raimond dépose des reliques de saints rapportées de son exil, celles des papes Corneille et Clément,

mais aussi celles des martyrs Étienne et Laurent, marquant ainsi d'une empreinte spirituelle leur attachement à Rome et à la réforme dont elle est l'instigatrice.

Saint Laurent, né en Aragon et martyrisé à Rome, représente le lien idéal entre la papauté et les royaumes de la péninsule Ibérique. La valeur exceptionnelle de cette figure explique son apparition, avec le pape saint Sixte, sur un chapiteau de la cathédrale de Jaca, magistralement analysé par Dulce Ocón Alonso. Ce chapiteau fait partie des œuvres attribuées au maître qui réalisa le sarcophage de Doña Sancha, fille de Ramire I^{er} et sœur du roi Sanche Ramirez, vraisemblablement déposé, à l'origine, dans une chapelle funéraire de la cathédrale de Jaca. Il est possible que la série de chapiteaux dédiés au cycle de la Nativité et de l'Enfance du Christ entourait la sépulture de la princesse, contribuant ainsi à sa mise en scène monumentale. Quoi qu'il en soit, toutes les œuvres de ce maître sont apparentées, par leur style comme par leur iconographie, aux reliefs de l'église abbatiale Saint-Silvestre de Nonantola, attribués à l'atelier de Wiligelmo et datés autour de 1095 par Dorothy Glass. Selon Dulce Ocón Alonso, la reine Berthe, qui épouse en 1097 le roi d'Aragon Pierre I^{er} († 1104), pourrait avoir commandité le sarcophage de Doña Sancha : membre d'une famille lombarde proche de Mathilde de Canossa, partisane de la réforme et alliée du pape, elle aurait favorisé la venue, en Aragon, de sculpteurs provenant de l'entourage de Wiligelmo, introduisant dans un même temps une rhétorique visuelle familière aux réformateurs italiens.

En effet, seule la fidélité du maître de Doña Sancha aux modèles lombards peut expliquer, à Jaca, le recours à une rhétorique visuelle basée sur la controverse, et dont les motifs sont issus du répertoire réformateur (la lutte de Samson et du lion, le combat entre cavaliers). De même l'apparition, sur le portail ouest de la cathédrale, des épisodes de Daniel aux prises avec les prêtres de Babel, font vraisemblablement allusion à l'introduction, dans la collégiale, de la réforme imposée par le roi Sanche Ramirez et par son frère Garcia, évêque de Jaca, respectivement identifiés à Moïse et à Aaron. Ailleurs en Espagne, où le processus de reconquête va de pair avec la soumission volon-

taire des royaumes à l'Église de Rome, les images produites ne sont pas de nature antagoniste, mais renvoie tout simplement, comme pour les églises de Taüll et d'Alaó, au modèle paléochrétien de la Rome apostolique. Dans ce contexte totalement acquis à la réforme, le chrisme apposé à l'entrée des églises du royaume d'Aragon et des territoires qui lui sont historiquement liés est comme le sceau marquant l'adhésion du clergé à la politique pontificale, tout comme la *traditio legis* inversée appliquée sur les portails des églises impériales, en attribuant la prééminence de Pierre, associé au pouvoir temporel, sur Paul, représentant du pouvoir spirituel, sert à désigner les églises acquises à la cause de Frédéric Barberousse¹².

Le *Tapis de la Création*, dont Manuel Castiñeiras propose une interprétation convaincante, a vraisemblablement été réalisé en vue du concile réformateur organisé à Gérone en 1097, qui avait pour autre objectif d'affirmer la légitimité du comte Raimond-Bérenger III. Le tapis, sorte de mise en scène figurée de la *Donation de Constantin*, expose la conception du pouvoir selon son commanditaire, sans doute la mère du jeune comte. L'intervention de la comtesse Mahaut à Gérone, ensemble avec Mathilde de Canossa et la reine Berthe d'Aragon, renforce l'impression d'une participation particulièrement active des femmes au processus réformateur et à l'actualisation de la politique pontificale.

Alors que dans la péninsule Ibérique les seigneurs laïcs, en relation personnelle avec la papauté ou, indirectement, par l'intermédiaire des légats, adhèrent pleinement aux idées réformatrices, sortes de principes identitaires adoptés par les royaumes issus de la reconquête, les régions de la France actuelle présentent des réalités diverses.

Dans les Pays de la Loire, entre la fin du XI^e et le début du siècle suivant, la situation peut être comparée à celle des royaumes hispaniques : dans ces régions acquises à la réforme, la présence continue des légats pontificaux, ou du pape Urbain II lui-même, en privilégiant des rapports de proximité avec des personnalités de premier plan, dont Yves de Chartres, Baudri de Bourgueil, Hildebert de Lavardin ou Geoffroy de Vendôme, favorise la diffusion de l'idéologie pontificale et, par voie de conséquence, l'apparition de programmes

iconographiques « politiques » tels que celui de la Trinité de Vendôme¹³.

En Normandie, Guillaume le Conquérant s'allie au pape dans son projet de conquête de l'Angleterre, acceptant avant l'heure l'introduction d'un système d'investiture distinguant le temporel du spirituel¹⁴. Dans le royaume capétien, un accord est également trouvé entre Philippe II et Urbain II. La Bourgogne est sous la domination de Cluny et des mailles étroites de son réseau monastique. Dans ces territoires, l'alliance du temporel et du spirituel, ou du moins la nature pacifique de leurs relations, explique l'absence d'images à visée polémique, qui manifesterait sur et dans la pierre un conflit entre les deux pouvoirs : la *traditio legis* sculptée dans le chœur de la cathédrale de Bayeux du temps de l'évêque Odon de Conteville (1049-1097), frère utérin de Guillaume le Conquérant et partisan de Grégoire VII¹⁵, et la *traditio* peinte dans la chapelle clunisienne de Berzé-la-Ville, n'ont pas pour fonction de revendiquer, pour l'Église, une primauté qui lui serait contestée, mais reflètent une situation effectivement vécue par leurs commanditaires.

En Anjou, dans les années 1060, la situation est exceptionnelle, en ce sens que ce sont les seigneurs laïcs qui, ensemble avec l'abbaye de Marmoutier, revendiquent et défendent les idées de réforme, contre le comte Geoffroy le Barbu (1045-1067) réfractaire à l'indépendance des institutions religieuses¹⁶. Le choix d'orner la chapelle castrale de Montoire-sur-le-Loir d'une *traditio legis* (deuxième quart du XII^e siècle), motif hautement significatif pour les protagonistes de l'époque, manifeste certainement l'adhésion des seigneurs laïcs aux principes réformateurs¹⁷. Dans l'église d'Airvault, située dans cette région du Poitou si proche historiquement et culturellement de l'Anjou, les intentions des commanditaires qui firent réaliser l'*antependium* étaient sans doute les mêmes.

Comme le rappelle à propos Nathalie Le Luel, l'abbaye poitevine est fondée par les vicomtes de Thouars, vers la fin du X^e siècle. Anxieux de réformer l'abbaye, ils sollicitent en 1096 l'intervention de Pierre II, évêque de Poitiers, qui impose aux moines la règle de saint Augustin. L'introduction de la réforme est suivie d'une reconstruction de l'église, qui fut alors richement

décorée. En particulier, le maître-autel est orné d'une représentation associant *majestas Domini* et *traditio legis*.

Par ailleurs l'Anjou, et plus précisément la Touraine, son fief depuis 1044, est directement touchée par l'hérésie de Bérenger, qui met en doute la transformation réelle de l'eucharistie. Or, dès le pontificat de Grégoire VII, cette question est d'une importance fondamentale pour les réformateurs, soucieux d'établir la suprématie de l'Église sur la fonction sacerdotale et le pouvoir exclusif du prêtre, seul capable de « faire le Dieu ». L'importance de l'enjeu pourrait expliquer, comme le suggère Nathalie Le Luel, l'apparition de plusieurs *antependia* sculptés, en Poitou et dans les Pays de la Loire, contribuant ainsi à la mise en valeur du sanctuaire. Dans certains cas, comme pour la tombe de Doña Sancha étudiée par Dulce Ocón Alonso, ou à Saint-Aubin d'Angers, dont le décor est analysé par Jean-Pierre Caillet, l'iconographie antibéringarienne est associée à un répertoire plus « politique » : dans l'abbaye angevine, le décor entre en résonance avec son histoire.

En 1056, profondément ébranlés par la controverse eucharistique, les moines de Saint-Aubin choisissent Thierry pour abbé. Ancien moine de Marmoutier, ce dernier est jugé seul capable de rassembler la communauté autour de la doctrine orthodoxe. Proposé par Albert de Marmoutier aux moines angevins, Thierry est élu selon le système de la double investiture, révolutionnaire pour l'époque¹⁸. Dans cette abbaye directement confrontée à la position antiréformatrice des comtes, l'iconographie du portail du réfectoire est très certainement significative. Reconstitué entre le deuxième quart du XII^e siècle et les années 1170, il est orné à son sommet de l'agneau sacrificiel qu'entourent une psychomachie, Moïse et Aaron (comme à Jaca), ainsi que d'une double représentation de Samson luttant contre le lion, thèmes déjà rencontrés sur le sarcophage de Doña Sancha, mais aussi à Nonantola, Modène et Pavie. Samson étant traditionnellement associé au pouvoir spirituel, que ce soit par les milieux réformateurs (Gérone) ou par les impériaux (Andlau), son combat contre le lion peut donc signifier la lutte et la victoire du spirituel sur le temporel, ou plus généralement, du spirituel sur les forces adverses. À Saint-Aubin

d'Angers, sur les baies géminées situées à proximité de la salle capitulaire, une Vierge en majesté occupe le centre de la composition où s'opposent les mages, modèles idéaux des princes, et Hérode, image du mauvais roi. Dans ce cas, comme dans celui de la *traditio legis* de Montoire-sur-le-Loir citée plus haut, l'image fonctionne comme un signe mémoriel, rappelant l'histoire d'une abbaye ayant directement et activement participé à la réalisation des principes réformateurs.

Les journées du colloque et les actes qui en procèdent confirment donc, à notre sens, la réalité d'une « perméabilité » des images et des formes architecturales au processus réformateur, qui marqua si profondément la société de ce Moyen Âge central. L'ambiance particulière contribua à la dynamique artistique de la période, au moins du point de vue de l'inventivité : c'est par exemple ce que Jean-Pierre Caillet met en évidence à propos des vies de saints rédigées au moment de la réforme à Saint-Aubin, et en particulier la vie de leur saint patron, magnifiquement enluminée autour de 1100.

Si les historiens de l'art constatent aisément qu'entre la fin du XI^e et le début du XII^e siècle, les décors envahissent l'espace ecclésial, ses murs, son sol, ses façades, il est difficile de mettre en relation directe l'intensification de la production figurée et les principes de la réforme, même si l'enthousiasme et les enjeux qu'ils suscitent ont dû la favoriser. En revanche, les différentes études ici rassemblées semblent confirmer les relations de causes à effets, souvent relevées par A. C. Quintavalle, entre la réforme, le vocabulaire figuratif et la rhétorique visuelle : l'image ayant pour fonction de représenter les idées de son commanditaire, elle est investie dans cette période de profond bouleversement social d'une « puissance » polémique exceptionnelle jamais atteinte auparavant. Comme le font remarquer à juste titre plusieurs auteurs de cet ouvrage, et en première ligne Xavier Barral i Altet, il convient bien sûr de se garder d'une

interprétation trop « mécanique » des phénomènes artistiques de l'époque, ou d'accorder à ce seul mouvement de pensée toute invention et toute dynamique, le goût ou mode du temps pouvant parfois expliquer l'apparition de formes et de styles. À l'exemple des participants du colloque, un tel écueil peut être évité par une approche au cas par cas : la signification « réformatrice » des motifs et partis architecturaux ne peut être relevée que lorsque le commanditaire a été formellement identifié, et que sa personnalité – de partisan, ou d'opposant à la réforme – a été déterminée. Raisonner *a contrario* et déduire la personnalité du commanditaire, et donc la datation de l'œuvre, en se basant exclusivement sur l'analyse iconographique, peut conduire l'historien de l'art à l'incohérence¹⁹.

Ainsi, comme le rappelle X. Barral i Altet, la dynamique réformatrice ne peut bien sûr expliquer les portails d'Autun ou de Conques, reflets d'un temps marqué par une christianisation aboutie de la société. En revanche, il nous semble avoir démontré que l'iconographie des grands porches sculptés de Beaulieu-sur-Dordogne et Moissac relève du choix avisé des abbés clunisiens et réformateurs, respectivement Géraud (1095-av. 1119) et Ansquitol (1085-1115)²⁰. D'autres relations peuvent être établies entre la réforme, introduite par les clunisiens à Saint-Bertin de Saint-Omer (1100), et le choix d'orner, moins d'une décennie plus tard, le sol du chœur abbatial d'une croix en « X », forme schématique de la quinconce qui apparaît, au même moment, dans les églises de Rome²¹.

Si la problématique « art et réforme » doit être abordée avec une grande prudence, nous espérons, ensemble avec les auteurs dont les contributions sont ici réunies, que ce recueil incitera la recherche à porter une attention aiguisée sur la production artistique de la période et qu'elle saura l'interroger en toute objectivité.

NOTES

1. *Roma e la Riforma gregoriana : tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, S. ROMANO et J. ENCKELL JULLIARD (éd.), Rome, 2007.

2. A. FLICHE, *La réforme grégorienne*, 3 vol., Paris, 1924-1937.

3. P. TOUBERT, « Réforme grégorienne », dans *Dictionnaire de la papauté*, P. LEVILLAIN (dir.), Paris, 1994, p. 1432-1440. Cette vision est partagée par S. GOUGUEN-

HEIM : *La réforme grégorienne. De la lutte pour le sacré à la sécularisation du monde*, Paris, 2010.

4. Une compréhension temporellement élargie du moment réformateur, qui excède de beaucoup la date de 1122 et couvre tout le XII^e siècle, est partagée par plusieurs historiens de l'art : S. RICCIONI, « La décoration monumentale à Rome aux XI^e et XII^e siècles : révisions chronologiques, stylistiques et thématiques », *Perspectives*, 2, 2010-2011, p. 319-360, ici p. 319 ; D. RUSSO, « La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieux (XI^e-XII^e siècles) », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre/BUCEMA* (en ligne), hors série n° 2, 2008, mis en ligne le 15 janvier 2009. URL : <http://cem.revues.org/9182>.

5. B. FRANZÉ, « Iconographie et théologie politique : le motif de la *traditio legis* », dans ce volume.

6. D. GLASS, « Papal Patronage in the Early Twelfth Century: Notes on the Iconography of Cosmatesque Pavements », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 32, 1969, p. 386-390 ; *idem*, *Studies on Cosmatesque Pavements*, Oxford, 1980.

7. L'abbaye, associée depuis sa fondation carolingienne aux comtes de Flandres, est réformée par les clunisiens autour de 1100. La mosaïque est organisée autour d'une grande croix en « X », reprise schématique de la quinconce romaine, et intègre la tombe de Guillaume, fils du comte de Flandre Robert II. Étude en cours.

8. P. BINSKI, « The Cosmati and *Romanitas* in England: an Overview », dans *Westminster Abbey: the Cosmati Pavements*, L. GRANT, R. MORTIMER (éd.), Londres, 2002, p. 116-134 et p. 124-126 (Courtauld Research Papers, 3). On constate qu'une quinconce vient orner le sol de l'église où reposent les Médicis, à Poggio a Caiano (Toscane). On peut donc penser qu'au XVI^e siècle, dans ce milieu de riches lettrés, ce motif garde encore tout son sens.

9. J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999, p. 194.

10. B. FRANZÉ, « Iconographie et théologie politique : le motif de la *traditio legis* », dans ce volume.

11. J.-H. FOULON, *Église et réforme au Moyen Âge. Papauté, milieux réformateurs et ecclésiologie dans les Pays de la Loire au tournant des XI^e-XII^e siècles*, Bruxelles, 2008.

12. B. FRANZÉ, « Iconographie et théologie politique : le motif de la *traditio legis* », dans ce volume.

13. Voir à ce propos la brillante étude de Jean-Hervé FOULON, *Église et réforme...*, *op. cit.*

14. O. GUILLOT, « A Reform of Investiture before the Investiture Struggle in Anjou, Normandy and England »,

The Haskins Society Journal Studies in Medieval History, 1991, p. 81-100 ; W. SCOTT JESSEE, « The Angevin Civil War and the Norman Conquest of 1066 », *The Haskins Society Journal Studies in Medieval History*, 1991, p. 101-109.

15. Voir mon article : « Art et réforme grégorienne au nord des Alpes », *Revue de l'Art*, 180, 2, 2013, p. 9-17.

16. Marmoutier se mobilise très tôt en faveur de la réforme : Albert, abbé de Marmoutier (1032-1064), est à l'origine de la distinction des investitures qui sera introduite en Normandie, puis en Angleterre, du temps de Guillaume le Conquérant. Voir *ibid.* et « Art et réforme grégorienne en Anjou : la participation des laïcs à la construction ecclésiastique », dans *Medioevo: i committenti*, Actes du colloque international (Parme, 21-26 septembre 2010), A. C. QUINTAVALLE (éd.), Milan, 2011, p. 291-305 (I Convegno di Parma, 13).

17. Sur cette famille issue des comtes de Nevers dont les membres migrent en Anjou et dans le Poitou, voir W. SCOTT JESSEE, *Robert the Burgundian and the Counts of Anjou ca. 1025-1098*, Washington, 1984, et B. FRANZÉ, « Art et réforme grégorienne en Anjou... », *op. cit.*

18. E. MARTENE, U. DURAND, *Thesaurus novus anecdotorum*, Paris, 5 vol., 1717, vol. 1, col. 184 D. Voir aussi B. FRANZÉ, « Art et réforme grégorienne au nord des Alpes », *op. cit.*, note 31.

19. Malgré son étude remarquable des peintures de Saint-Lizier, John Ottaway n'a pu éviter certaines incohérences : si, par leur style, les peintures de la cathédrale peuvent être datées de l'épiscopat de Bernard, leur iconographie semble plutôt traduire, selon l'auteur, la personnalité réformatrice de son successeur, Guillaume (v. 1068/1078-v. 1095). L'indécision de l'auteur, dont l'œuvre est restée inachevée, est fortement déterminée par la difficulté d'établir la chronologie exacte des évêques successifs. *Entre Adriatique et Atlantique, Saint-Lizier au premier âge féodal*, J. OTTAWAY (dir.), Lézat-sur-Lèze, 1994.

20. Voir à ce propos mes études : « Art et réforme clunienne : le porche sculpté de Beaulieu-sur-Dordogne », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre/BUCEMA* (en ligne), 18.2, mis en ligne le 19 décembre 2014. URL : <http://cem.revues.org/13486> ; « Moissac et l'œuvre de l'abbé Ansquitil (1085-1115) : un discours allégorique sur la pénitence », *Hortus Artium Medievalium*, 21, 2015, p. 385-405.

21. Études en cours.

La réforme grégorienne : image et politique (XI^e-XII^e siècles)

Arturo Carlo QUINTAVALLE
Università di Parma
traduction Barbara Franzé

Historiographie

Il y a un contraste singulier entre l'historiographie de l'Occident, entre la fin du XI^e siècle et la première moitié du siècle suivant, et l'historiographie de l'histoire de l'art sur le poids et la signification de la réforme grégorienne. Pour les études d'histoire modernes, la réflexion sur la réforme demeure un point central, ses limites chronologiques étant considérées avec précision, soit au moins à partir du pape Alexandre II (1061-1073), jusqu'au pape Calixte II (1119-1124). Ainsi, à partir des années 1060 jusqu'aux années 1120, et certainement jusqu'au concordat de Worms (1122), la réforme grégorienne est un moment de première importance dans l'histoire de l'Occident. Les limites initiales et finales de la période varient en fonction de la position des historiens qui, en général, analysent en particulier les décennies du conflit à son apogée avec l'Empire du temps de Grégoire VII et de ses successeurs immédiats. Toutefois, si on entendait faire l'histoire des institutions, et par exemple de la vie commune du clergé séculier, alors l'enquête sur la réforme pourrait se poursuivre jusqu'à la fin du XIII^e siècle et l'avènement des ordres mendiants.

Les historiens voient dans la réforme un fait non pas local, non pas simplement romain, mais un fait qui intéresse l'ensemble de l'Occident comme le démontrent les sources contemporaines, les histoires générales et locales, le *Liber pontificalis*, les lettres des papes (et non pas seulement celles de Grégoire VII), ainsi que les actes des conciles,

les *libelli*, les Vies de saints, enfin encore les rituels et autres sources historiques de ces années-là. Le conflit entre l'Empire et l'Église est un thème qui, à travers les sources littéraires, explique les différentes positions des églises, des évêques, mais aussi des abbés et des ordres monastiques. En outre, pour les historiens, la géographie de la réforme est complexe et doit être étudiée au cas par cas ; en fait, il ne suffit pas d'affirmer que l'Empire est l'antagoniste de l'Église de Rome, mais on doit également vérifier quels sont les évêques et les nobles, dans l'espace articulé de l'Empire germanique, qui adhèrent aux positions de l'empereur et quels sont ceux qui, en revanche, soutiennent celles de l'Église de Rome. Ainsi les communes italiennes sont en partie philo-romaines, en partie philo-impériales, et cela tout au long du XI^e siècle.

La distribution géographique de la réforme en Occident, que nous pourrions définir en « taches de léopard », peut nous montrer, dans la même ville, un monastère lié à la réforme et un évêque lié à l'Empire, ou vice versa, et cela souvent en relation avec les mutations de la politique des divers ordres religieux ou encore des pouvoirs politiques de la ville ou de la principauté. En outre, on ne doit pas considérer le conflit entre l'Église et l'Empire en suivant les *libelli* partisans du pape ou de l'empereur. Il n'y a donc pas une seule église, la romaine, et de l'autre côté l'hérésie mais, comme le soulignent les historiens, d'un côté et de l'autre, l'Église affirme être celle de l'orthodoxie, tandis que l'autre doit être excommuniée, et donc ses évêques et papes doivent être déposés. Chacune

des deux Églises, romaine et impériale, prétend être l'héritière de l'Église constantinienne.

Les historiens considèrent cela comme une période de grand conflit idéologique et de dissolution du système précédent qui est transformé par une révolution généralisée et très efficace qui s'étend de part et d'autre de l'Occident, selon une géographie qui doit être précisée de zone en zone, de territoire en territoire. Les historiens de l'art ont proposé des histoires très diverses en Occident, malgré une correspondance indubitable des modèles culturels, des thèmes narratifs, des iconographies, des rapports avec l'antique mais également des technologies qui caractérisent un territoire qui va du milieu de l'Espagne à la France, à l'Italie, à l'Allemagne et à de nombreuses autres terres d'Occident déjà intégrées à l'Empire, carolingien puis germanique. Ce n'est que récemment que divers chercheurs, d'Hélène Toubert¹ à Ernst Kitzinger², Lucinia Speciale³, Giulia Orofino⁴, Manuel Castiñeiras⁵, Serena Romano⁶ et moi-même⁷, avons mis en évidence le problème de la réforme, cherchant à en saisir les reflets dans les images. Hélène Toubert, Ernst Kitzinger, Lucinia Speciale, Serena Romano avec une attention particulière pour les cycles peints et l'enluminure, Manuel Castiñeiras et moi-même pour l'architecture, la sculpture et l'ensemble des images. Xavier Barral i Altet adopte une position distincte, soulignant à plusieurs occasions la difficulté de lier la réforme à un modèle culturel unitaire⁸. Pour en revenir à la position des historiens au sens large, il conviendra de rappeler comment, pour eux, la réforme couvre une période très vaste, du milieu du XI^e aux premières décennies du XII^e siècle, et concerne une grande partie des églises de l'Occident. Il semble donc que l'historien de l'art doive prendre en considération cette analyse complexe selon laquelle il a existé, pendant environ soixante-dix ans, une politique culturelle cohérente, celle de l'Église de Rome, vouée à s'opposer à l'Empire. Le tout est de savoir si la première a formulé une politique des images qui a donné une empreinte reconnaissable à la production dite « artistique ».

À présent, il convient de réfléchir sur la manière dont l'historiographie a rapporté l'évolution de l'art entre le milieu du XI^e siècle environ et les premières

décennies du XII^e siècle, formulant peu à peu des définitions diverses. Et, avant tout, le terme « roman » est directement issu du débat romantique sur l'origine de l'art en tant qu'expression de l'idée de nation. Tandis que les chercheurs des littératures spécifiquement nationales découvrent leurs propres origines : en France les chansons de gestes des cycles arthurien et carolingien ; en Allemagne les frères Grimm transcrivent, mais aussi réécrivent, les fables populaires et, en Allemagne également, on publie la saga des Nibelungen ; en Espagne, on découvre le « *Cantar del mio Cid* » et en Italie la poésie du « *Dolce Stilnovo* ». Tandis que le retour au Moyen Âge s'inscrit à travers les littératures populaires, ou considérées comme telles, comme le roman, le théâtre et l'opéra lyrique, par exemple en Allemagne avec Wagner et en Italie avec Giuseppe Verdi, le problème apparaît bien plus complexe pour l'art, de même que l'architecture, la sculpture, la peinture. Certes, un terme est utilisé très rapidement, celui de « roman », qui s'étend à l'Occident pour définir une période qui s'étend *grosso modo* entre les débuts du XI^e siècle et les premières décennies du siècle suivant, mais bien vite l'architecture, la sculpture, la peinture « romanes » ne sont plus considérées comme un système supranational, mais sont lues, comme l'enluminure et les arts somptuaires, selon une formulation historiographique différente. En fait, l'interprétation des événements artistiques de cette période passe à travers de nouvelles perspectives historiographiques et l'art « roman » devient l'instrument, parallèlement à la littérature, pour construire l'identité des diverses nations occidentales, Espagne, Angleterre, France, Italie, toutes distinctes de l'Empire.

L'effort majeur fait par l'historiographie du XIX^e siècle et au moins de la première moitié du XX^e a été de construire des histoires différentes des cultures individuelles de l'art, de nations qui ne sont pas celles de l'histoire, celles des XI^e et XII^e siècles, mais des nations du XIX^e siècle, certaines d'entre elles, comme l'Allemagne et l'Italie, atteignant l'unité seulement autour de 1870, tandis que d'autres l'ont déjà pleinement atteinte des siècles plus tôt, comme la France et l'Espagne, l'Angleterre étant une « nation » dès l'époque de la bataille d'Hastings (1066). Le résultat de cette

confrontation sur l'idée de nation détermine un conflit entre les historiens de l'art du xix^e siècle et de la première moitié du xx^e, conflit qui oppose des parties entières de nations supposées au nom de l'antécédence d'une aire du « roman » sur l'autre ; ainsi la Catalogne, par rapport au reste de l'Espagne, la Navarre, la Castille et l'Aragon en tête ; ainsi la France qui estime la chronologie de Saint-Sernin de Toulouse antérieure à celle de Saint-Jacques-de-Compostelle et aux monuments espagnols dérivés de Saint-Jacques. On situe à part l'Empire germanique dans son ensemble, dont la continuité est proposée par les historiens allemands à partir de l'époque carolingienne et donc avec une anticipation d'au moins deux siècles et demi par rapport au « roman » de l'Occident et à ses monuments. Quant à l'Italie, les temps de son « roman » sont lus de manière diverse, le roman lombard jouit d'une fortune critique initiale singulière en ce sens que créateur de Saint-Ambroise de Milan et de Rivolta d'Adda, tandis que toute la région centrale et du Sud de l'Italie est laissée de côté car elle est caractérisée par des édifices basilicaux, néopaléochrétiens, donc non inhérents au « vrai » roman, marqué par une couverture à voûte et par des supports toujours plus articulés par des facteurs structurants complexes.

Ainsi, sur cette lecture de l'architecture médiévale pèse la grande entreprise de récupération et de restauration d'Eugène Viollet-le-Duc lequel, que ce soit dans l'action concrète de restauration initiée par La Madeleine de Vézelay, ou dans l'œuvre théorique, le *Dictionnaire*⁹ et les *Dialogues sur l'architecture*¹⁰, finit par imposer un modèle. Ainsi, pour lui, le « vrai » roman est celui de la couverture en voûte, l'autre, celui de l'Italie méridionale, est l'évocation de l'antique. Donc, le « vrai » roman est l'art lombard du début du xi^e siècle avec la redécouverte, après Pietro Toesca¹¹, de la part de Puig i Cadafalch¹², d'un lien direct entre les monuments de l'Italie septentrionale et ceux de la zone pyrénéenne. Le point de référence de nombreuses parties de l'historiographie de l'art roman en Occident demeure l'analyse de Viollet-le-Duc qui distingue, d'après des schémas structuraux précis, l'art roman du gothique : murs continus, supports simples, voûtes, contreforts limités, arcs transversaux et petites fenêtres d'une

part ; effacement des parois, supports composés, murs fins, contreforts complexes, arcs transversaux, grandes fenêtres de l'autre. Le schéma diffus de l'historiographie, surtout française mais aussi allemande, est *grosso modo* le suivant : origine du style « roman » dans le pays hégémonique, la France, face à l'Allemagne de l'Empire ; diffusion des modèles de la France en Espagne et en Italie ; enfin isolement du « style » postbasilical du centre et du Sud de l'Italie même, qui ne coïncide pas avec le « vrai » roman.

Il ressort encore du mythe romantique de la langue populaire la définition du « style roman » en tant que « vulgaire aulique¹³ », une définition qui propose l'art en parallèle à la création littéraire mais qui ne considère pas que cet art en question fasse référence à des modèles romains ou paléochrétiens vieux d'au moins cinq cents ans, transformés et repensés en architecture, sculpture, peinture. Chaque « style » national est ensuite distingué en différents styles régionaux déjà individualisés par Viollet-le-Duc et repris par plusieurs auteurs après lui, mais d'autres lectures sont venues modifier ce schéma. De l'époque de l'entre-deux-guerres datent quelques modèles interprétatifs, et je pense en premier lieu à Émile Mâle qui, dans son livre paru en 1922¹⁴, pose l'accent sur le dialogue entre sculpture et enluminure mais aussi entre sculpture et théâtre, résolvant finalement la séparation entre les arts et suggérant un versant de la recherche sur les thèmes du récit par l'image qui, certes, a eu et a encore un grand poids. On doit à l'Américain Arthur Kingsley Porter, et à son *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*¹⁵ un découpage différent et historiographiquement cohérent avec un texte très célèbre, le *Codex Calixtinus* et son livre V, aussi connu sous le nom de « Guide du Pèlerin¹⁶ » ; dans l'œuvre de Porter, pour la première fois, on dépasse les nationalismes des écoles de France et d'Espagne et on suggère une lecture unitaire de l'art de l'Occident entre Compostelle, Rome et Bari. La position de Porter est maintenue par Conant, son successeur sur la chaire de Harvard ; celui-ci fouille l'abbaye de Cluny et, dans des études sur ce thème et dans d'autres œuvres¹⁷, suggère une centralité de l'abbaye de Cluny dans le système de l'art « roman » en France, en fixant également la chronologie. Cluny,

donc, est proposée à nouveau comme pôle et centre de l'Église de la réforme grégorienne, réforme qui, on l'a vu, dure bien au-delà du pontificat de Grégoire VII pour se poursuivre au cours du XII^e siècle. La datation des chapiteaux du déambulatoire de Cluny, et donc de la première partie de l'énorme chantier qui commença par l'abside, est établie entre 1088 et 1095, date de la consécration par Urbain II, tandis que la fin des travaux se situe au début de la deuxième décennie. Ce n'est qu'en acceptant cette chronologie – haute – que l'on peut expliquer, à mon sens, celle de Vézelay où opère le même atelier clunisien. L'abbatiale de La Madeleine est édifiée avant la première décennie du XII^e siècle : en effet, les traces de l'incendie de 1120¹⁸ ont été relevées sur les sculptures de l'édifice, qui précèdent donc l'incendie. Directement apparentées à l'atelier des chapiteaux du déambulatoire de l'abbaye clunisienne, ces sculptures sont datées entre la fin du XI^e siècle et la première décennie du siècle suivant. Cluny propose un lien direct et évident avec l'Église de Rome et Cluny, justement, sera utilisée par les papes de la réforme en tant que point de référence pour la réflexion intellectuelle et la rigueur du comportement religieux ; du reste, le même Hildebrand de Soana sera moine à Cluny avant d'aller à Rome et de devenir légat du pape Alexandre II, agissant par exemple à Milan du temps des patarins.

Cluny est considérée également, selon un autre modèle interprétatif, en tant que clé de compréhension de l'unité de l'Occident à l'époque du « roman », dont l'organisation religieuse serait l'œuvre de l'abbaye et de ses dépendances, que l'on compte au nombre de centaines, puis de milliers¹⁹. Et alors, même s'il est vrai que la réforme clunisienne est utilisée par les papes romains comme moyen pour substituer, dans les diocèses, mais aussi dans les monastères, le clerc dit simoniaque et concubinaire, l'explication des origines du « roman » par l'ordre de Cluny ne semble pas pouvoir résister à la lumière de l'enquête historique. D'autre part, une grande partie des édifices religieux et leurs images, un énorme système construit, sculpté, enluminé, mosaïqué, appartient à l'église séculière et non aux pôles monastiques. Certes, la réforme prévoit un impact très fort sur les églises séculières et sur les religieux qui leur sont liés : elle prescrit en effet

la vie commune du clerc, ce qui veut dire créer puis imposer partout l'usage des cloîtres et une méditation et une prière éloignées, du moins la nuit, de la vie du siècle ; elle édicte des rituels précis, communs aux églises réformées ; elle impose également aux évêques et aux prêtres une religiosité diverse, une méditation sur les textes, une culture que nous retrouvons aussi dans le réseau des églises paroissiales dont dépendent d'autres églises. Une remarque : l'usage de rituels nocturnes dans les monastères et leur reprise, au moins partielle, dans les églises séculières, aboutit à considérer un usage également nocturne des églises, illuminées soit par des systèmes fixes tels que les grands lampadaires circulaires suspendus en général au-dessus de l'autel majeur, mais qui se multiplient aussi dans l'espace de l'édifice, et des systèmes mobiles tels que les chandeliers, les lampes à huile de types divers, étroitement liés aux rituels et donc à la présence des religieux et des *fideles*.

Si donc nous devons extraire quelque conclusion de ce trop schématique *excursus* historiographique, nous pouvons affirmer qu'il existe, parmi les chercheurs, une interprétation commune de la réforme entendue chronologiquement dans un sens large, et donc non pas limitée au seul pape Grégoire VII, mais qui s'étend au moins du pontificat d'Alexandre II à celui de Calixte II. À cette confrontation historique complexe qui voit s'affronter deux systèmes du pouvoir, l'Empire et l'Église, correspond une utilisation des moyens de communication qui s'adressent à deux publics bien distincts : les textes, les histoires, les *libelli*, les lettres, Vies de saints entre autres sont adressés au public des religieux et des quelques laïcs capables de lire et d'écrire ; les images sont adressées à ceux qui ne savent pas lire et également à ceux qui connaissent l'Écriture et qui sont capables de comprendre la complexité des significations. Et les nouvelles images qui, en l'espace de quelques décennies, diffusent un récit renouvelé dans tout l'Occident, sont un système parfaitement contemporain de l'événement de la réforme, ce que confirment leurs dates. Je pense à Saint-Alexandre, à Lucca, que l'on date de la fin du XI^e siècle²⁰, à la cathédrale de Pise initiée en 1063 par Buscheto, aux basiliques de Rome bien analysées par Serena Romano²¹, aux scènes de saint Benoît

dans la basilique inférieure de Saint-Chrisogone (v. 1070), aux scènes des saints Clément et Alessio à Saint-Clément (1078-1084), puis au Mont-Cassin (1066-1071), à la cathédrale de Salerne consacrée en 1084 par le pape Grégoire VII, à Sant'Angelo in Formis (avant 1087). Et je ne peux pas passer sous silence les grands édifices bourguignons : la troisième abbatale de Cluny fondée en 1088 et consacrée dans la zone presbytérale en 1095 ; la Madeleine de Vézelay fondée par l'abbé Artaud en 1096, consacrée avec son transept en 1104 et peut-être terminée avant la première décennie du XII^e siècle ; puis Saint-Sernin de Toulouse initiée dans les années 1070, le pape Urbain II consacrant l'autel de Bernard Gilquin en 1096²² ; Saint-Jacques-de-Compostelle, entre 1075 et 1078, soit lorsque Bernardus est architecte et Diego Pelaez, évêque, avant une interruption puis une reprise des travaux à partir de 1093 avec l'évêque Diego Gelmirez du temps duquel sont réalisées la Porta Francigena et la Puerta de las Platerias, entre 1101 et 1111, soit en pleine période de réforme grégorienne²³ ; je rappelle encore Moissac avec son cloître daté vers 1100, un tympan que l'on date généralement autour de 1120-1130 mais que l'on doit, selon toute vraisemblance, faire remonter à la première décennie du siècle ; Saint-Isidore à León qui date de 1063 et ses deux portails vers 1101 ; Sainte-Foy de Conques que l'on doit dater avant 1107 de même que le cloître ; la cathédrale de Jaca consacrée en 1063 avec une seconde phase entre la fin du XI^e et 1101 ; Saint-Geminiano de Modène fondée en 1099, consacrée par le pape Pascal II en 1106 et probablement terminée dans ses parties principales avant 1110 environ²⁴ ; la cathédrale de Crémone fondée en 1107, terminée avant 1115, date avant laquelle sont réalisées les principales sculptures, endommagée par le tremblement de terre de 1117 et reconstruite entre la deuxième et la troisième décennie²⁵.

La liste pourrait se poursuivre avec plusieurs dizaines d'édifices tous documentés et donc bien datés, mais à présent le vrai problème est de découvrir si cette énorme quantité d'images peintes, sculptées, mosaïquées, a une quelconque correspondance avec le système de la réforme. La demande est donc : existe-t-il un art de la réforme ? Une architecture, une sculpture, une peinture, une

enluminure, une orfèvrerie de la réforme ? Pour répondre à cette question qui, à terme, si l'on obtenait une réponse positive, mettrait en relation directe les enquêtes des historiens et des historiens de l'art, nous devons proposer une série de réflexion distinctes : des textes liés à cette période aux modèles des ateliers, aux programmes narratifs, aux choix iconographiques distincts et significatifs, au rapport avec l'Antiquité, au mobilier fonctionnel, aux nouveaux rituels, jusqu'au symbolisme des images plus directement liées à la lutte contre l'hérésie puis contre l'Islam.

Les textes

Si nous laissons de côté les textes de la polémique entre l'Église et l'Empire, les *libelli*, les conciles et leurs décisions et excommunications, que ce soit de la part de Rome ou de l'Empire, si nous laissons de côté le *Liber Pontificalis*, les chroniques locales, les Vies des saints réécrites justement au temps de la réforme, nous ne pouvons pas dire qu'il nous manque des textes qui s'intéressent directement aux images. Les textes de donations de souverains à des églises particulières, descriptions de monuments caractéristiques tel le « Guide du Pèlerin » à Compostelle, les écrits sur les œuvres peintes, à fresque ou mosaïquées, sculptées, architecturées, et sans oublier les codex enluminés avec les images qui, bien souvent, accompagnent, mais aussi dilatent le texte. Et une précision s'impose dès à présent : il existe un parallélisme constant entre les images et les textes, car il y a des légendes prévues pour les images de chaque type, peintes, sculptées, à mosaïque, et il existe une construction narrative précise qui relie les images les unes aux autres. De là procède une situation singulière : les images servent à expliquer les mots tandis que les écrits servent à identifier avec certitude les images de la part de celui qui doit les illustrer à ceux qui ne savent pas lire. Un autre aspect important des monuments, des grandes constructions du temps de la réforme est que ceux-ci sont très souvent illustrés par des inscriptions, ou ils l'ont été et de celles-ci nous sont parvenues des notices. Inscriptions qui ne regardent pas seulement les Vies des saints, les scènes représentées dans les diverses zones de l'église, mais qui, très souvent et

significativement, transmettent des informations sur la commande et, plus rarement, sur l'architecte ou le sculpteur, ou les sculpteurs. Cette volonté d'indiquer les noms de ceux qui ont déterminé la réalisation d'un édifice ou d'une œuvre, même de l'art somptuaire, appartient à une tradition précise, celle de l'art romain dont on reprend, surtout dans les inscriptions monumentales, la *littera* capitale antique.

Il convient à présent de considérer seulement quelques cas d'inscriptions, par ailleurs très bien connues, celles de l'abbaye du Mont-Cassin de l'abbé Desiderius, celles de la cathédrale de Salerne où sont indiqués les commanditaires de l'édifice, celles de la cathédrale de Modène dans l'abside et en façade, celles de Compostelle et de la cathédrale de Pise pour ne pas citer d'autres monuments. L'aspect que j'entends ici mettre en évidence est justement lié à la fonction des inscriptions monumentales mais également à celle des autres textes. Si nous considérons le texte du livre V du *Codex Calixtinus*, aussi nommé « Guide du Pèlerin », nous découvrons que pour la plupart des monuments, par exemple Saint-Trophime d'Arles, Saint-Gilles, Compostelle, la description des sépultures et de leurs systèmes figuratifs complexes apparaît déterminant pour conserver la mémoire des imposantes *capsae* avec les reliques et, avec elles, fixer l'interprétation des images. Même si dans ce cas le lien se situe avec la tradition littéraire. Ainsi, le « Guide » offre beaucoup plus qu'un système d'étapes, mais un modèle de lecture et d'interprétation des images, et donc des édifices, des sépultures et de leur fonction.

La présence des inscriptions trouve un parallèle parfait dans les *Vite* des saints qui sont écrites, puis réécrites lors d'époques diverses en relation également avec l'utilisation des images qui dérivent de celles-ci. Je pense aux Vies de saint Zeno à Vérone, saint Geminiano à Modène, saint Nicolas à Bari, sainte Foy à Conques, saint Sernin à Toulouse, saint Jacques à Compostelle, saint Martin à Tours. Une autre source écrite n'a pas été, à mon sens, suffisamment exploitée par les historiens de l'art, je pense aux chansons de geste, en particulier celles du cycle arthurien avec Roland et les paladins qui luttent contre l'Islam préfigurant, dans la croisade d'Occident, celle d'Orient. Ici, donc, et justement à

la fin de la première partie de la *Chanson de Roland* qui décrit la mort du chevalier, nous trouvons un ensemble d'images qui construit la figure du paladin comme saint, voire même comme nouveau Christ. Roland, se sachant proche de la fin, mourra non pas de ses blessures, mais d'épuisement et de douleur pour la perte de ses compagnons et pour la défaite subie ; Roland dépose alors près de lui les corps des douze paladins morts, comme dans un ordre rituel, et place son propre corps au centre de quatre plaques de marbre blanc, symbole des Évangiles, et s'étend en tenant sous son corps l'épée, Durendal, qu'il n'est pas parvenu à briser. Ici donc Roland préfigure un lieu sacré, une crypte où lui et les paladins seront enterrés, à Blaye près de Bordeaux, comme le rappelle le « Guide du Pèlerin », où ils seront vénérés. En somme, les images s'entrelacent toujours avec les mots, bien plus les mots produisent, stimulent les images. Si donc les images à fresque possèdent des inscriptions, les mosaïques, les enluminures, les sculptures et les édifices dans certains de leurs points significatifs, portail d'entrée, zone absidale, espaces intérieurs particuliers, posent le problème du parallélisme mais également de la divergence entre images et mots car, par rapport aux inscriptions, les images se rattachent à des traditions différentes. Nous devons donc nous demander si le système narratif des images et celui des mots trouve une diffusion adéquate en Occident et si cette diffusion correspond à une nouveauté de récit ; en somme, s'il existe une iconographie de la réforme ou, plutôt, des divers moments de la réforme grégorienne car, du temps de Grégoire VII à Calixte II, nous ne pouvons pas ne pas saisir l'organisation progressive d'une iconographie nouvelle qui culmine lors de la dernière décennie du XI^e siècle et qui apparaît stabilisée en Occident une vingtaine d'années plus tard.

Bibles atlantiques et transmission des modèles aux ateliers

Nous ne pouvons pas oublier que, dans l'Occident médiéval, la vraie unification des mots latins de la Bible naît d'une programmation précise. La multiplication, à l'époque de la réforme grégorienne et plus tard encore, des grandes bibles,

dites bibles atlantiques²⁶ qui, à l'origine, étaient peut-être au nombre de plus de quatre cents, dont nous sont parvenus quatre-vingts exemplaires, s'explique par la volonté d'unifier le texte biblique pour éliminer des versions incomplètes ou altérées ; les bibles sont accompagnées d'enluminures, d'abord avec volutes, non figurées, puis également avec des figures, datées surtout entre la fin du XI^e et le début du XII^e siècle. L'utilisation de la volute à l'antique dans les lettres de nombreux codex de ce type, probablement enluminés à Rome ou de toutes façons sur commande de l'*Ecclesia* de Rome, le passage de la tradition des images byzantines à celle occidentale ne nous intéresse pas ici, mais on doit noter une volonté d'unification des églises de l'Occident sans précédent depuis l'époque constantinienne qui fait penser à un projet voulu par l'Église de Rome qui trouve des parallèles forts dans tant d'autres aspects de la production des images. Aux bibles atlantiques correspond également l'imposition, en Occident, du rite romain qui annule les autres rites, locaux, celui wisigothique en Espagne, d'autres et distincts en France, tandis que se maintient, en Italie, à Milan, le rite ambrosien. Le problème du rite, dont je ne peux ici que faire allusion, pose des problèmes très complexes et il devient important lorsque le rite lui-même détermine la transformation du mobilier interne des édifices.

Venons-en au problème de l'atelier médiéval et à la manière dont on pourrait définir le rapport entre commande et atelier, et donc à la transmission du modèle des images, schémas structurels, organisations globales du récit dans un Occident où les styles, sur le plan formel, sont divers, mais où les images, entendues comme système narratif, finissent par coïncider.

Au cours de la période que nous sommes en train de considérer se vérifie un phénomène qui n'a pas d'antécédent dans l'histoire de la construction religieuse et de son mobilier, et de l'organisation des images, un phénomène qui se vérifie, avec toutefois des témoignages moins nombreux en raison de la transformation de la plupart des monuments et de la relative rareté des sources, dans l'architecture des châteaux et dans celle des demeures fortifiées des vassaux, même dans les villes. On assiste donc à une homogénéisation des techniques de construction,

du travail des pierres, des briques, des métaux, et parfois même des techniques de la sculpture et des images peintes, homogénéisation qui paraît liée à des pôles de référence précis, celui d'un grand monastère, d'une cathédrale, pôles qui assument très tôt les dimensions et les frontières d'un système territorial substantiellement homogène. C'est comme si la politique, celle de l'église liée à celle des communes ou des nobles, parvenait à repenser et à rendre uniformes les architectures à l'intérieur des espaces politiquement homogènes, espaces liés justement à un vassal, à une principauté, à une abbaye. En outre, l'implantation planimétrique et l'élévation des édifices religieux de tout ordre assument immédiatement une diffusion supranationale, tout d'abord Cluny mais aussi Cîteaux, un fait qui oblige à croire qu'il existe un projet unitaire des modèles et que ces modèles sont transmissibles.

À ce point se pose le problème des modalités de régionalisation de la conception architectonique et des systèmes narratifs relatifs, sculptés, peints ou mosaïqués, très évidente en Occident, du Sud de l'Italie conquise aux Normands, à la « Lombardie » au nord des Apennins, de la Toscane de Mathilde de Canossa à la Bourgogne liée à Cluny, de la Catalogne à la Navarre, de la Galice à la Normandie et à la Bretagne, puis à la partie méridionale de l'Angleterre. Pour ne pas parler des diverses zones de l'Allemagne, du sud au nord. Cette régionalisation s'explique seulement par la diffusion des ateliers qui portent avec eux, essentiellement dans le milieu régional ou même diocésain, les compétences pour réaliser des entreprises de construction complexes. L'autre problème est celui de la préservation de la mémoire, du comment ces mêmes ateliers peuvent avoir élaboré et donc transmis des technologies diverses et complexes, du travail de la pierre à la cuisson de la brique, de la fusion des métaux au choix et au travail du bois, et comment ils peuvent, également, avoir conservé la mémoire des modèles et les solutions architectoniques, et encore les mémoires des iconographies, les scènes et figures tant de fois répétées dans tout l'Occident.

Certes, il ne sert à rien ici de s'étendre sur le thème de l'atelier médiéval du reste amplement étudié dans des contributions récentes²⁷, tandis qu'il apparaît utile de se poser le problème des méthodes d'enregistrement de la mémoire et celui

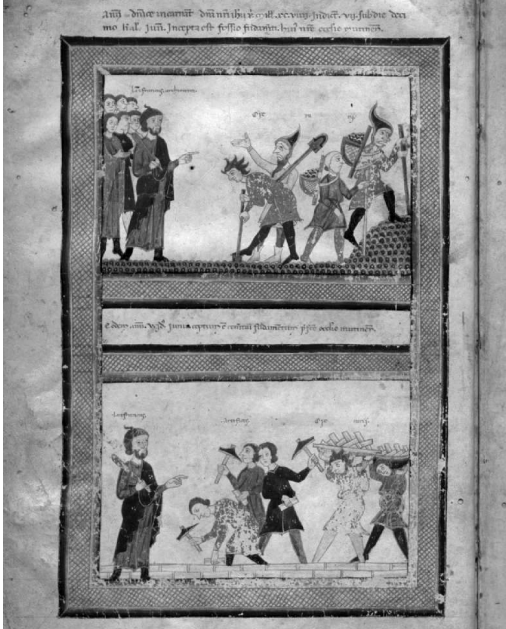


Fig. 1 : Modène, Archivio Capitolare, ms. O.11, c. 1v. Lanfranc dirige le chantier de la cathédrale de Modène.

de la fonction de la commande. Les études ont établi qu'un atelier médiéval, entre la fin du XI^e et le XII^e siècle, est un complexe de techniciens en partie hautement spécialisés (fig. 1). Ceux-ci doivent avoir connaissance des problèmes posés par la fusion des métaux, très souvent le fer et non seulement le bronze, et savoir où se procurer la matière première ; on peut dire la même chose pour le verre, pour le choix et le travail du bois, fondamental pour les couvertures. La nécessité de repérer l'argile pour créer et ensuite cuire les briques, d'identifier les différents types de pierre et d'évaluer leur utilisation et donc leur élaboration, très débattues par l'historiographie, doit être résolue aussi à travers une organisation complexe du travail dans les carrières, en général choisies à proximité du chantier mais pas toujours assez proches, et des transports des carrières aux chantiers. Le bois sert à la couverture et peut-être pour enchaîner les structures ; la chaux, pas toujours extraite des marbres antiques, pose de graves problèmes de transport si, comme les pierres, elle est importée de très loin. Le cœur de l'atelier est composé d'un architecte, d'un groupe de techniciens de différents domaines (bois, pierre, brique, métaux, verre) ainsi que d'exé-



Fig. 2 : Raban Maur, *De rerum naturis*, construction de la tour de Babel. Mont-Cassin, ms. 132.

cuteurs, mains-d'œuvre, personnes recrutées sur place aussi en fonction de la rapidité avec laquelle doivent être réalisés les travaux.

Demeure le problème de la manière dont est transmise la mémoire pour réaliser les différents édifices, églises, châteaux, murailles, ponts, maisons et, dans le cas des édifices religieux, de la manière dont sont réalisés, à l'intérieur et à l'extérieur, des cycles narratifs complexes, sculptés, peints, mosaïqués. On doit observer que le principal *medium* pour la conservation de la mémoire est le parchemin : sur celui-ci sont certainement enregistrés les schémas architectoniques comme les iconographies des cycles narratifs. On doit donc imaginer ces livres d'atelier, il ne s'agit de rien d'autre, distincts en sections diverses, celles relatives aux structures et aux machines toujours plus compliquées pour les réaliser, et celles relatives à la transmission des iconographies narratives. Les livres d'atelier ont disparu, sauf quelques rares fragments et, bien sûr, le carnet de Villard de Honnecourt, plus tardif toutefois que la période qui nous intéresse, mais nous retrouvons une indication possible des machines qui devaient être dessinées dans l'iconographie de la tour de

Babel et de l'arche de Noé où la transformation des typologies des échafaudages, celle des instruments pour soulever les poids, celle de l'usage de la brique d'abord, puis de la pierre de dimensions toujours plus régulières, apparaît être un des éléments d'un processus complexe. Les images de ces échafaudages et machines, nous les retrouvons dans les enluminures et les mosaïques qui représentent la construction de la tour de Babel, du Raban Maur de l'abbaye du Mont-Cassin (ms. 132) (fig. 2) à la tour de Babel de Saint-Savin-sur-Gartempe (v. 1100), aux mosaïques de l'atrium de Saint-Marc et de Monreale. Une autre partie des livres d'atelier devait comprendre soit, même schématiquement, un complexe d'images vouées à illustrer les principaux épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament, probablement des schémas issus de modèles précédents, de ceux, du moins pour une partie de la péninsule Italienne, des grandes basiliques romaines où, souvent, l'Ancien et le Nouveau Testament étaient disposés en parallèle. Du reste comment penser au cycle de Sant'Angelo in Formis et à celui, perdu, qui lui servit de modèle, de l'abbaye du Mont-Cassin du temps de Desiderius, sans avoir derrière lui un système narratif complexe de schémas unitaires qui se diffusent en Occident ?

La programmation des modèles devait de toutes façons se trouver face à une difficulté, l'illustration qui pouvait être requise des églises locales de la vie d'un saint, vie pour laquelle on ne pouvait avoir de modèle général, unitaire, mis à part quelques cas comme ceux de saint Pierre, saint Paul, saint Étienne, mais qui devait être résolue en tant que choix d'images inventées au cas par cas. La narration des Vies de saints, réécrites plusieurs fois dans le temps, finit par utiliser des schémas plus ou moins semblables et donc parfaitement adaptables : la jeunesse, la conversion éventuelle, la prédication du saint, enfin son martyr qui devait par ailleurs s'adapter à des solutions différentes, enfin les miracles. Les Vies particulières des saints devaient donc être illustrées sur la base d'informations, et donc de *Vite* écrites et conservées dans le milieu local dans la plupart des cas, *Vite* qui étaient proposées aux *magistri*, aux peintres, par le commanditaire.

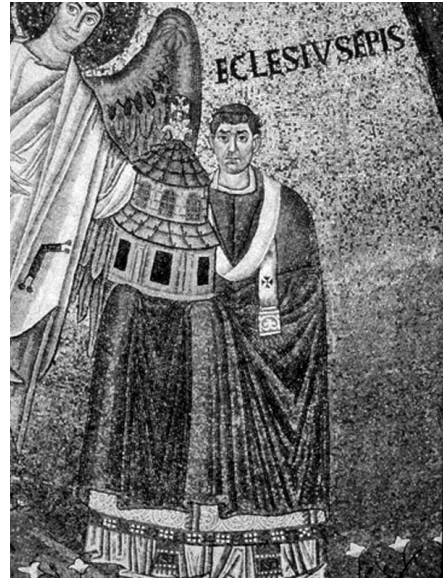


Fig. 3 : Ravenne, basilique de San Vitale, mosaïque du cul-de-four de l'abside. L'évêque Ecclesius présente la maquette de la basilique.

Le problème de la transmission du modèle architectonique, au-delà des schémas et des mesures signalée sur les parchemins, était résolu de manières diverses, avant tout en réalisant *in loco*, à l'emplacement du nouvel édifice, son schéma plastique probablement de dimensions moyennes, donc non transportable, réalisé en pierre ou en brique et qui devait servir à maintenir la mémoire de la forme de l'édifice et de ses parties au-delà de la présence du concepteur sur le chantier, chantier qui, certainement, devait durer des années. Nous pouvons en outre supposer l'existence de modèles en bois et plus rarement en métal, dont on trouve des traces dans de nombreuses sculptures et peintures où les saints, évêques ou commanditaires sont figurés présentant le modèle, tandis que l'usage des reliquaires pensés comme architecture se diffuse surtout au cours du XII^e siècle et du siècle suivant. Les modèles, la donation de la part du religieux ou du commanditaire d'une maquette de l'édifice à la divinité, a une longue histoire dans le Moyen Âge, et je cite ici seulement la mosaïque de Saint-Vital avec l'évêque Ecclesius qui présente la maquette de la basilique (VI^e siècle) (fig. 3) et la mosaïque de l'atrium de Sainte-Sophie de Constantinople avec la Vierge au centre et sur les côtés Constantin qui



Fig. 4 : Nonantola, abbaye de Saint-Silvestre, portail ouest par Willigelmo. Histoire d'Anselme.

offre la cité refondée par lui tandis que Justinien propose la maquette de la Sainte-Sophie (ix^e siècle). Je rappelle ici, parmi d'autres exemples, la maquette de l'abbaye de Nonantola sur le piédroit du portail de la façade que l'on date avant la fin du xi^e siècle (fig. 4), ou celle de Sant'Angelo in Formis tenue par Desiderius et que l'on date peut-être peu avant 1087 ; la maquette présentée à saint Lazare d'Autun (peut-être vers 1135), le modèle de l'autel d'Avenas avec Louis le Pieux qui offre l'église à saint Vincent (fig. 5), enfin le modèle du Vat. Lat. 1202 (c. 2r) avec l'abbé Desiderius présentant à saint Benoît livres et édifices de type basilical. Quoi qu'il en soit, on pouvait extraire de ces esquisses rassemblées dans les livres d'atelier, avec le compas et autres moyens de mesures, des schémas plus grands, ensuite transformés en rapport de 1 à 1 ; nous trouvons la trace de ces schémas dans des dessins pariétaux, parfois tracés au charbon, ou au pinceau, mémoire pour ceux qui, sur le plan opératif, devaient extraire de ces schémas le produit fini, que ce soit un pilastre, une rosace, ou une sculpture.

Les confirmations de ces modes de conception pour la période qui nous intéresse sont nombreuses : ainsi la miniature de l'apparition de saint Pierre,

saint Paul et saint Étienne au moine Gunzo auquel les saints montrent des cordes croisées qui proposent les schémas quadrangulaires sur lesquels se base l'édification de la troisième abbaye de Cluny (fig. 6) ; le chapiteau, datable avant 1107, des moines au travail du cloître de Conques qui suggère ainsi l'utilisation d'une main-d'œuvre interne au monastère peut-être pour les murailles qui devaient clore le monastère même ; le sculpteur et les autres types d'*operarii* sculptés à la cathédrale de Modène sur la porte des Principi. Toujours à la cathédrale de Modène, dans le trésor, on conserve la *Relatio* de la translation du corps de saint Geminiano illustrée par deux pages enluminées divisées chacune en deux champs et où on voit la figure de « Lanfrancus Architector », représenté en toge et avec le compas, les *artifices* qui mettent à l'œuvre les appareillages, les *operarii* qui creusent le terrain, portent la chaux et les briques sur le chantier (fig. 1) ; le texte a été rédigé à l'occasion de la consécration du monument en 1106 ou peu après cette date et les enluminures déjà assignées à la fin du xii^e siècle, sont aujourd'hui attribuées par Anna Rosa Masetti à la première moitié du xii^e siècle.

Un autre élément dont on doit tenir compte est le rapport étroit entre les éléments d'architecture réalisés dans les diverses régions et ce qui subsistait (ce devait être beaucoup) des structures basilicales paléochrétiennes et du système des grands monuments romains ; l'architecture des nouvelles constructions des xi^e et xii^e siècles assume des solutions techniques, et très souvent utilise des matériaux, et surtout des pierres, à l'état brut ou déjà travaillées (corniches, modénatures, colonnes et chapiteaux et autres choses encore), extraites des ruines des monuments romains. Il existe donc un rapport, à analyser au cas par cas, entre des constructions se situant à cheval sur les xi^e-xii^e siècles, et le tissu architectonique antique dans les différents territoires. La différence du tissu architectural et plastique romain dans les différentes provinces de l'Occident, historiquement stratifié, contribue à expliquer tant la variété de certaines techniques constructives que, en partie, les choix formels de la sculpture qui utilise justement des modèles plastiques antiques.