

Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre

Numéro 12 (2008)
Varia

Barbara Franzé

Des peintures de Nevers aux œuvres de la réforme du XIIe siècle : les témoins d'une tradition iconographique

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.



Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le CLEO, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Barbara Franzé, « Des peintures de Nevers aux œuvres de la réforme du XIIe siècle : les témoins d'une tradition iconographique », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], 12 | 2008, mis en ligne le 09 juillet 2008. URL : <http://cem.revues.org/index6682.html>
DOI : en cours d'attribution

Éditeur : Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre
<http://cem.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne à l'adresse suivante : <http://cem.revues.org/index6682.html>

Document généré automatiquement le 02 octobre 2009. La pagination ne correspond pas à la pagination de l'édition papier.

© Tous droits réservés

Barbara Franzé

Des peintures de Nevers aux œuvres de la réforme du XIIe siècle : les témoins d'une tradition iconographique

- 1 Les peintures murales de la cathédrale Saint-Cyr de Nevers figurent parmi les plus importantes et les mieux conservées de Bourgogne ; elles ornent l'immense abside occidentale de la cathédrale, dont l'architecture semble s'inspirer de modèles ottoniens.
- 2 L'ensemble iconographique est organisé en deux zones distinctes, architecturalement définies par un « arc-doubleau intermédiaire » séparant le cul-de-four de la « travée droite ». Dans le cul-de-four, le Christ béni de la main droite et tient de sa main gauche le livre fermé ; la mandorle qui l'entoure est constellée de deux fois douze visages. Autour du Christ, les quatre symboles des évangélistes encadrés de deux (ou quatre ?) séraphins. Au-delà de l'arc-doubleau introduisant le cul-de-four, sur la « travée droite » de l'abside, les vingt-quatre Vieillards sont répartis sur deux fois trois rangées de part et d'autre de l'Agneau, placé au centre d'une surface rectangulaire parfaitement délimitée. Il apparaît à la tête du Christ du cul-de-four, au centre d'un médaillon crucifère.
- 3 La construction de la cathédrale est datée de manière assurée par l'analyse architecturale réalisée, entre autres, par Christian Sapin, ainsi que par des sources littéraires : si un acte précise que le chantier était actif en 1029, sa consécration a lieu en 1058¹. En 1221, un incendie endommage partiellement la cathédrale, ce qui donne lieu à des travaux de restauration dont l'ampleur nous est mal connue.
- 4 Selon plusieurs auteurs, les peintures de l'abside ne seraient pas contemporaines de l'édifice, mais bien postérieures de plusieurs décennies. Yves Christe envisage même leur réalisation en 1188, lors de la réfection de la toiture, ou à la suite de l'incendie de 1221². Dernièrement, cette conclusion a été reprise par Juliette Rollier-Hanselmann, qui situe les peintures au milieu ou dans la seconde moitié du XII^e siècle³.
- 5 La tentative d'appliquer une datation basse aux peintures de Nevers, tentative qui ne repose véritablement sur aucune analyse stylistique, s'inspire des remarques pertinentes émises par Hélène Toubert en 1992⁴. L'auteur, se gardant de dater les peintures de la cathédrale, souligne toutefois les caractéristiques iconographiques communes à celles-ci et à certaines enluminures du *Liber Floridus* de Lambert de Saint-Omer, dont le manuscrit de Zwiefalten, daté du milieu du XII^e siècle⁵. Bien que différentes sous de nombreux points, les deux images associent les vingt-quatre Vieillards à la représentation divine et, ce qui est plus rare, voient la mandorle du Christ parsemée de petites têtes – quinze sur le manuscrit de Zwiefalten, vingt-quatre à Nevers. Selon l'interprétation d'Hélène Toubert, il s'agirait dans les deux cas des *voces* décrits dans Ap 4, 5 :

« sur le trône un Assis. 3. Et un arc-en-ciel formant cercle à partir du trône (...). 4. Et formant cercle à partir du trône vingt-quatre trônes, et sur les trônes vingt-quatre Vieillards venus s'asseoir, enveloppés de robes blanches et, sur leurs têtes, des couronnes d'or. 5. Et du trône procèdent des éclairs (*fulgura*), des voix (*voces*) et des tonnerres (*tonitrua*) ; et sept torches de feu brûlant face au trône, qui sont les sept esprits de Dieu. 6. Et face au trône comme une mer transparente semblable à du cristal. Et dans le centre du trône mais encerclant le trône, quatre Vivants. »
- 6 Pour Hélène Toubert, suivie par Yves Christe, ce schéma renvoie aussi aux peintures de l'église de Chalivoy-Milon située en Berry, à 50 km au sud-ouest de Nevers. À Nevers, comme dans le manuscrit de Zwiefalten, on voit, dans l'abside, le Christ associé aux vingt-quatre Vieillards précédés par des séraphins ainsi que, surtout, quatre *voces* alternant avec six *fulgura*,

figurées sous la forme de pointes de lances. Pour Hélène Toubert, les peintures de Nevers et de Chalivoy-Milon ont pu s'inspirer d'un modèle local, sans doute monumental⁶. Yves Christe propose de reconnaître dans les peintures – disparues – de la cathédrale Saint-Étienne de Bourges, le prototype commun des deux décors, celui de Nevers, tardif selon l'auteur, pouvant succéder au décor de Chalivoy-Milon : celui-ci est en effet daté par Marcia Kupfer du second quart du XII^e siècle⁷.

7 Du point de vue stylistique, il paraît évident qu'aucune relation directe ne peut être établie entre les deux décors de Nevers et de Chalivoy-Milon. Les peintures de Nevers apparaissent d'ailleurs assez isolées dans le panorama très clairsemé de la peinture murale et de l'image romane en général. Dans un tel cadre, elles révèlent toutefois une certaine proximité stylistique avec le décor de l'église Saint-Nicolas de Tavant, à quelques kilomètres au sud de Tours et à plus de 200 km à l'ouest de Nevers.

8 Bien que la couche superficielle des peintures ait disparu (l'intonaco) et que, à Nevers, les restaurations modernes nuisent à l'analyse, il semble judicieux de comparer l'ampleur donnée à la figure du Christ, dont la large assise accentue l'impression de majesté. En outre, les Vieillards de Nevers et les figures les mieux conservées de Tavant, telles que la Vierge et l'ange Gabriel peints sur la voûte du chœur, présentent plusieurs points communs : les visages, toujours de trois-quarts et inclinés vers l'avant, présentent des nez larges et courts aux narines arrondies, les sourcils réunis par un trait continu en « aile d'oiseau », les pommettes soulignées d'une pastille rouge, etc. Les mêmes traits stylistiques caractérisent les figures d'une enluminure tourangelle⁸, où l'on retrouve en outre la couronne rectangulaire des Vieillards, les visages tournés de trois-quarts portant de longs cheveux tressés, séparés au sommet du crâne et réunis derrière les épaules. En plus de l'aspect stylistique, les deux images partagent un schéma iconographique commun, les vingt-quatre Vieillards entourant, selon la forme adaptée au support de l'abside ou du folio enluminé, l'Agneau inscrit dans un médaillon crucifère, situé à la tête du Christ.

9 Outre les comparaisons entre Nevers, Tavant et l'enluminure tourangelle, d'autres rapprochements peuvent être réalisés avec des enluminures angevines⁹ : on retiendra ici les traits gras soulignant les contours des muscles et la rondeur du ventre (Christ de Nevers), ainsi que les traits courts et hachurés qui, par leur surabondance, saturent les vêtements de plis et reliefs (les vingt-quatre Vieillards). Le premier procédé se rencontre aussi dans les peintures de Méobecq (Indre), à 170 km à l'ouest de Nevers.

10 Étant donné les parentés stylistique et iconographique entre les peintures de Nevers, Tavant et Méobecq et les enluminures de Tours et d'Angers, il est vraisemblable que ces images aient été réalisées au cours d'une même période. Or, les images du corpus ainsi réunies sont datées de manière cohérente, soit au milieu ou dans la seconde moitié du XI^e siècle : les peintures de Tavant et l'enluminure tourangelle sont situées autour de 1100¹⁰, les enluminures angevines, souvent comparées aux peintures de Saint-Savin-sur-Gartempe, ont sans doute été réalisées au cours du dernier quart du XI^e siècle et les peintures précoces de Méobecq, dont l'église est dédiée en 1048, vers le milieu du XI^e siècle¹¹. En définitive, il est donc possible que, contrairement à ce qu'affirme la recherche actuelle, peu de temps se soit écoulé entre la dédicace de la cathédrale de Nevers (1058) et la réalisation du décor peint.

11 Si la datation haute de Nevers est exacte, la réalisation de ses peintures précède donc de plusieurs dizaines d'années celle du décor de Chalivoy-Milon (1130-1150) et du *Liber floridus*, rapprochés de Nevers en raison d'un détail iconographique commun, les *voces* entourant la mandorle du Christ. À l'inverse de ce que propose Yves Christe, ce serait donc Nevers qui aurait pu servir de modèle monumental aux images plus tardives.

12 Cette hypothèse se voit renforcée par la découverte, dans l'abside de l'église de Montigny-aux-Amognes, à moins de dix kilomètres à l'est de Nevers, d'une couronne de *voces*, dont le schéma est identique à celui de la cathédrale : au lieu d'être éparpillées autour de la mandorle

comme à Chalivoy-Milon elles sont, comme à Nevers, figurées en rangs serrés. Or, si d'un point de vue iconographique les peintures de Montigny renvoient au schéma nivernais, elles s'apparentent, par leur style, avec celles de Chalivoy-Milon. Dans les deux cas, on observe l'effet de « masque » donné aux visages par l'emploi de traits gras soulignant, en rouge les grands yeux écarquillés et les pommettes, en blanc le « trident » formé par les sourcils et le nez et se prolongeant jusqu'aux tempes et aux oreilles. Ces peintures fragmentaires attestent donc d'un lien entre celles de Nevers, sans doute réalisées dans la seconde moitié du XI^e ou à la fin du siècle, et les peintures de Chalivoy-Milon, du second quart du siècle suivant.

13 Par la médiation de Montigny, les relations entre les deux peintures sont désormais établies. Il s'agit à présent de déterminer dans quelles mesures le programme iconographique de Nevers a pu inspirer l'organisation du décor de Chalivoy. En effet, bien que le « discours » iconographique élaboré à Chalivoy apparaisse beaucoup plus développé qu'à Nevers, il respecte certaines articulations rhétoriques, telles que l'association du Christ de l'Apocalypse aux vingt-quatre Vieillards et, séparé du cul-de-four ou de l'abside par un arc-doubleau, l'Agneau inscrit au centre de la Croix. Ailleurs qu'à Chalivoy-Milon, ces articulations se retrouvent dans des peintures datées autour de 1100, à Pritz et à Château-Gontier (Mayenne)¹², ainsi qu'au milieu et dans la seconde moitié du XII^e siècle, dans les deux églises de Chemillé (Maine-et-Loire)¹³. On notera encore que, comme à Chalivoy-Milon, une grande croix gemmée, associée au Christ et aux épisodes de l'Apocalypse, apparaît dans la crypte de la cathédrale d'Auxerre, sur la voûte de la chapelle de la Trinité. Si la datation des peintures est controversée¹⁴, ses liens avec les peintures de Combertault semblent les situer dans la seconde moitié du XI^e siècle¹⁵, soit au cours d'une période qui pourrait correspondre à la réalisation des peintures de Nevers.

14 En tant qu'exemples précoces d'une série de peintures découvertes en Bourgogne, mais aussi dans les régions du Centre et de la Loire, les décors de Nevers et d'Auxerre apparaissent comme les prototypes d'une tradition iconographique qui semble perdurer jusqu'à la fin du XIII^e siècle : dans le narthex de l'abbatiale clunisienne de Payerne, le Christ du Jugement dernier est une nouvelle fois associé aux vingt-quatre Vieillards, selon un schéma qui rappelle aussi le tympan de l'abbatiale de Saint-Denis¹⁶.

15 Cette tradition iconographique témoigne de l'intérêt porté, dès la fin du XI^e siècle, pour le récit apocalyptique. Or, c'est aussi à cette époque qu'Anselme de Laon formule une nouvelle exégèse du texte johannique, exégèse qui trouvera une large diffusion dans les années 1130, grâce aux multiples conciles réunis dans le cadre du schisme opposant Innocent II à Anaclét¹⁷. En particulier, les peintures de Chalivoy-Milon, sans doute commanditées par l'abbé Elias de Bourges, proche du mouvement réformateur¹⁸, semblent refléter certains aspects du commentaire anselmien et, notamment, l'organisation des figures par groupes de trois, quatre ou de leurs multiples.

16 Dans l'abside, sous le cul-de-four où apparaît le Christ de l'Apocalypse, les vingt-quatre Vieillards précédés par des archanges sont strictement divisés en deux groupes de douze par un bandeau vertical issu de la mandorle du Christ (fig. 1). Sur la voûte du chœur, douze prophètes sont distribués en quatre groupes de trois sous les branches d'une immense croix gemmée. Selon Anselme de Laon, les Vieillards sont composés de douze docteurs de l'Ancien Testament et de douze docteurs du Nouveau Testament ; ce nombre est lui-même composé des chiffres trois et quatre, qui renvoient à l'action des prédicateurs ayant annoncé le nom de la sainte Trinité aux quatre parties du monde¹⁹. Et à cette diffusion universelle du message évangélique, correspond, selon une tradition exégétique fermement établie, la dimension cosmique de la Croix, qui s'étend à Chalivoy sur toute la longueur du chœur²⁰.



Fig. 1. Chalivoy-Milon, vue d'ensemble de l'abside (cliché L. di Bernardino).

Notes

1 C. Sapin, « La cathédrale romane (XI^e siècle) », in C. Sapin (dir.), *La cathédrale de Nevers, du baptistère paléochrétien au chevet roman (VI^e-XI^e siècle)*, Paris, 1995, p. 59-93. Par l'acte de 1029, les chanoines demandent à l'évêque de leur concéder plusieurs autels, en retour ils prennent à leur charge la construction de tout un côté de l'église et d'un cloître : *ipsique totum membrum basilicae aedificarent et, me autorizante atque sanciente, sacraretur claustrum...* Comme l'indique Christian Sapin, « il semble bien, à la lecture du texte, que la construction soit en cours et suffisamment avancée pour qu'on puisse encore "négocier" la part des commanditaires ». R. de Lespinasse, *Cartulaire de Saint-Cyr de Nevers*, Nevers, Paris, 1916, p. 103-104, n° 59. La consécration générale de 1058 est mentionnée par M. Anfray, *La cathédrale de Nevers et les églises gothiques du Nivernais*, Paris, 1964, p. 19.

2 Y. Christe, « À propos de deux découvertes récentes : les peintures de la cathédrale de Nevers et de Saint-Silvain de Chalivoy Milon », *Cahiers archéologiques*, 41(1993), p. 91-98 ; Id., *L'apocalypse de Jean : sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, 1996, p. 182-184. Dans son article de 1993 (p. 98), l'auteur propose une datation vers le milieu ou dans la seconde moitié du XII^e siècle.

3 J. Rollier-Hanselmann, « Nevers, cathédrale Saint-Cyr », in D. Russo, *Peintures murales médiévales, XII^e-XVI^e siècle. Regards comparés*, Dijon, 2005, p. 125-126.

4 H. Toubert, « Introduction », in *D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne*, catalogue d'exposition (musée Archéologique de la ville de Dijon, 4 juillet-20 septembre 1992), Dijon, 1992, p. 56-57.

5 Stuttgart, *Landesbibl.*, Brev. 128, fol. 9v. A. C. Esmeijer, *Divina quaternitas, a preliminary study in the method and application of visual exegesis*, Amsterdam, 1978.

6 H. Toubert, « Introduction », *op. cit.*, p. 57.

7 Y. Christe, « À propos... », *op. cit.*, p. 98. Les peintures de Chalivoy-Milon ont fait l'objet de plusieurs études de Marcia Kupfer : « The lost mappamundi at Chalivoy-Milon », *Speculum*, 66 (1991), p. 540-571 et « Chalivoy-Milon, rotational narrative and the polemics of ecclesiastical reform », in M. Kupfer, *Romanesque wall painting in central France, The politics of narrative*, New Haven/Londres, 1993, p. 76-97 et 160-169.

8 M. Schapiro, « Two romanesque Drawings in Auxerre and some iconografic Problems », in D. E. Miner (dir.), *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954, p. 331-349.

9 Angers, *Bibliothèque municipale*, ms. 4, en particulier fol. 206 et 207.

10 Pour la datation de Tavant, je me permets de renvoyer à mon article : « Une lecture en contexte : les peintures de l'église Saint-Nicolas de Tavant », *Hortus artium medievalium*, 13/2 (2007), p. 473-476.

11 É. Vergnolle, « Peinture et architecture, l'ancienne église abbatiale de Méobecq », in *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Sainte-Lizaigne, Plaincourault*, 1988 (Cahiers de l'inventaire, 15), p. 13-19.

12 J. Taralon, « Les peintures murales nouvellement découvertes de l'église de Pritz (Mayenne) », *Monuments et mémoires, Fondation Eugène Piot*, 54 (1965), p. 61-115 ; M. Deyres, « Château-Gontier », in *Maine roman*, La Pierre-qui-Vire, 1985, p. 359-383 ; M. Thibout, « L'église Saint-Jean-Baptiste de Château-Gontier », in *Congrès archéologique de France, Anjou, 122*, Paris, 1964, p. 282-288 et C. Davy, « Château-Gontier-Bazouges », in C. Davy, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval, 1999, p. 245-265.

13 « Église paroissiale Notre-Dame », in C. Davy, *La peinture...*, *ibid.*, p. 187-193 et « prieuré-cure Saint-Pierre », in C. Davy, *La peinture...*, *ibid.*, p. 194-195.

14 R. Louis, *Autessiodurum christianum. Les églises d'Auxerre des origines au XI^e siècle*, Paris, 1952, p. 110-124 ; P. Deschamps, « Les peintures murales de la cathédrale d'Auxerre », in *Congrès archéologique de France, Auxerre, 116*, Paris, 1958, p. 56-59 ; Don Denny, « A Romanesque Fresco in Auxerre Cathedral », *Gesta*, 25 (1986), p. 197-202 ; A. Labbe, « Contribution à l'interprétation de la fresque du Christ à Cheval de la crypte de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre », *Bulletin de la Société des fouilles archéologiques et des monuments historiques de l'Yonne*, 3 (1986), p. 73-79 et 4 (1987), p. 57-68 ; C. Sapin, « Auxerre, cathédrale Saint-Etienne », in *D'ocre et d'azur...*, *op. cit.*, p. 257. Si la cathédrale est dédiée en 1057, la plupart des auteurs attribue à l'évêque Humbaud (1087-1114) la réalisation des peintures.

15 A. Combet et P. Gras, « L'église de Combertault », *Mémoires de la Commission des antiquités du département de la Côte-d'Or*, 24 (1959), p. 141-158 ; F. Didier, in D. Russo (dir.), *Peintures...*, *op. cit.*, p. 129.

16 Le projet iconographique a été conçu par Suger peu avant 1144 et, selon Carlo Bertelli, aurait été reproduit dans l'abside de Cluny III, du temps de Pierre le Vénérable († 1157). C. Bertelli, « Restaurée puis retrouvée », *Connaissance des arts*, 422 (1987), p. 58-67.

17 G. Lobrichon, « Jugement dernier et Apocalypse », in Y. Christe (dir.), *De l'art comme mystagogie, iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Poitiers, 1996, p. 9-18.

18 M. Kupfer, « The lost mappamundi at Chalivoy-Milon », *Speculum*, 66 (1991), p. 540-571 et Id., « Chalivoy-Milon... », *op. cit.* Voir aussi mon article à paraître : « Une œuvre de la renaissance du XII^e siècle : les peintures de Chalivoy-Milon (Cher) ».

19 Anselme de Laon, *Enarrationes in Apoc.*, cap. IV (éd. PL, 162, col. 1517c) : « *Sedilia viginti quatuor, doctores in Ecclesia tam in Novo, quam in Veteri testamento. Per viginti quatuor ideo doctores comprehendimus, quia numerus hic constat ex duodecim et duodecim, qui item numerus constat ex tribus et quatuor. Sancti vero praedicatores nomen sanctae trinitatis per quatuor mundi partes enuntiant.* » La division des vingt-quatre Vieillards en deux groupes de douze – les patriarches et les apôtres –, selon Anselme de Laon, se retrouve dans la tradition postérieure, comme chez Richard de Saint-Victor (PL, 196, col. 747b).

20 Par exemple Raban Maur, *Louanges de la Sainte Croix*, trad. et prés. par M. Perrin, Paris/Amiens, 1988. Explication de la figure VIII : « Comprendre combien le nombre douze convient et s'adapte bien à la sainte Croix réclame une explication qui ne peut être rapide. (...) Aussi le Sauveur lui-même a-t-il daigné s'incarner et naître parmi les hommes ; il est la lumière qui vient en ce monde, il fait resplendir, comme autant d'heures, les douze apôtres

que le soleil de justice (Matth. 4, 2) a tirés du peuple lui-même ; il les a envoyés dans toutes les régions du monde pour proclamer la foi en la sainte Trinité. »

Pour citer cet article

Référence électronique

Barbara Franzé, « Des peintures de Nevers aux œuvres de la réforme du XIIe siècle : les témoins d'une tradition iconographique », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], 12 | 2008, mis en ligne le 09 juillet 2008. URL : <http://cem.revues.org/index6682.html>

Droits d'auteur

© Tous droits réservés

Index géographique : France/Nevers