



## La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieux (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)

Daniel Russo

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cem/9182>

DOI : [10.4000/cem.9182](https://doi.org/10.4000/cem.9182)

ISSN : 1954-3093

### Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

### Référence électronique

Daniel Russo, « La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieux (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], Hors-série n° 2 | 2008, mis en ligne le 15 janvier 2009, consulté le 03 mars 2023. URL : <http://journals.openedition.org/cem/9182> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cem.9182>

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 mars 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions  
4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

---

# La réforme de l'Église et le moment figuratif dans l'art religieux (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)

Daniel Russo

---

- 1 Le XI<sup>e</sup> siècle fut profondément marqué dans le domaine des arts visuels par l'apparition des grands décors peints qui, peu à peu, recouvrirent les murs des églises dans tout l'Occident latin, en même temps que se poursuivaient les pratiques liées aux enluminures dans les manuscrits et qu'étaient généralisés de nouveaux aménagements dans les décors sculptés, à l'extérieur comme à l'intérieur, des lieux de culte. Cet ensemble de faits artistiques était en étroites relations avec les changements majeurs qui, tous, affectèrent de façon durable la société médiévale : d'un côté, l'essor du système féodal reconnu comme l'encadrement idoine pour les hommes ; de l'autre, la réforme des monastères au départ de Cluny ou de Gorze, suivie de l'implantation progressive à la tête de l'Église de personnalités ecclésiastiques aux idées réformatrices, dont la plus célèbre, sans conteste possible, fut celle du pape Grégoire VII (1073-1085). Dans cette mouvance générale, les églises furent agrandies, donnant lieu à de nouveaux décors, au sein desquels les récits historiés occupèrent une place de choix. En Europe occidentale, les témoignages de ces projets ambitieux demeurent encore nombreux, même si sujets à d'incessantes redécouvertes, et doivent servir de base à des enquêtes globales, établies à partir de comparaisons tracées avec d'autres supports artistiques, tels ceux de l'enluminure et de la sculpture, pris en compte toujours par rapport à l'architecture bâtie. Après un rappel de la situation historiographique, nous nous proposons d'éclairer cette problématique des rapports entre la réforme de l'Église et les arts visuels sous trois aspects principaux, dans l'aire régionale de la Bourgogne : l'élaboration de plus en plus précise d'une image de l'église, donnée à voir, dans la topographie, comme le lieu de rassemblement des fidèles, par exemple dans l'ordre de Cîteaux ; la tradition des illustrations des *Moralia in Job* et la diffusion des commentaires de Grégoire le Grand dans les milieux monastiques, particulièrement ceux de Cluny et

de Cîteaux ; enfin, la conception de plus en plus unitaire de l'intérieur des lieux de culte, au moyen des décors peints et sculptés <sup>1</sup>.

Historiographie : la « question romaine »

- 2 À partir des notions clefs de « nouveau paléochrétien » et de « retour à l'antique », quatre grands thèmes ont été successivement abordés : l'art italien et le « nouveau paléochrétien » ; Byzance et l'Antiquité ; mémoire et « nouveau paléochrétien » ; réforme « grégorienne » ou réforme de l'Église. Nous les étudierons dans l'ordre des questions posées.

Art italien et nouveau paléochrétien

- 3 Au début du xx<sup>e</sup> siècle, pour l'Italie, et plutôt les régions méridionales, Émile Bertaux et Joseph Wilpert, surtout, avaient dressé le vaste panorama des réalisations monumentales <sup>2</sup>. Une vingtaine d'années après, un premier article de Gerhardt B. Ladner, portant davantage sur la peinture murale, était resté sans suite <sup>3</sup>. Ce fut vraiment vers 1960-1970 qu'un regain d'intérêt fut manifesté pour ce champ d'étude, amorcé en Italie par Guglielmo Matthiae (1966 ; repr. 1988), Carlo Bertelli, Ilaria Toesca (1972), en France par Hélène Toubert, en Suisse par Beat Brenk, et aux États-Unis par Ernst Kitzinger et Otto Demus <sup>4</sup>. À Rome, c'était l'apport des travaux d'Hélène Toubert qui permettait de démêler l'écheveau complexe des vastes projets décoratifs entrepris au cours de la seconde moitié du xi<sup>e</sup> siècle et du premier tiers du xii<sup>e</sup> siècle. Dans une série d'articles, dont l'impact fut considérable, l'auteur soulignait, par le moyen de l'analyse iconographique, les liens qui rattachaient le développement des décors monumentaux aux changements intervenus dans l'Église, notamment sous le pontificat de Grégoire VII (1073-1085) <sup>5</sup>. Depuis, des études plus spécifiques ont contribué à une meilleure connaissance de décors peints à cette époque, mais entièrement redécouverts : ainsi, Elena Alfani pour la chapelle San Martino a Carugo, Mariano Comense, en Lombardie supérieure (2000) ; N. M. Zchomelidse pour Santa Maria Immacolata à Ceri (1996) ; Kathyleen Noreen pour Sant'Urbano alla Caffarella (1998). D'autres travaux ont porté un regard d'ensemble en insérant des décors peints dans toute la production artistique des xi<sup>e</sup> et xii<sup>e</sup> siècles : Herbert Kessler retrouvait l'image de la décoration adoptée dans le vieux Saint-Pierre de Rome en différents endroits du Latium (1989) ; Elena Parlato et Serena Romano élargissaient le tour d'horizon à l'Italie centrale (1992 ; rééd. 2001). Dans une de ses études, Hélène Toubert avait dégagé une constante essentielle de toutes ces formes de décors qui traduisaient, pour la plupart d'entre eux, un goût spécifique pour les motifs, voire les thèmes, de l'Antiquité <sup>6</sup>. Qualifiée de « nouveau paléochrétien », cette tendance dans les arts aurait été le reflet d'un choix délibéré de la part des instigateurs de la réforme qui souhaitaient promouvoir un retour aux temps apostoliques de l'Église romaine. On a également fait remarquer que ce goût n'était pas limité à la peinture, mais qu'il s'étendait à la sculpture et à l'architecture. Herbert Kessler, William Tronzo ont montré qu'il s'agissait d'une véritable structure, qui servait à plus grande échelle à retracer toute l'organisation narrative des décors peints, et que les basiliques du vieux Saint-Pierre et de Saint-Paul-hors-les-murs avaient servies de modèles pour la mise en place des projets narratifs durant toute la seconde moitié du xi<sup>e</sup> siècle <sup>7</sup>.
- 4 Fil rouge de l'analyse, la notion de « nouveau paléochrétien » dans l'art pictural du xi<sup>e</sup> et du début du xii<sup>e</sup> siècle guidait, de la sorte, les études sur les arts figurés pendant la période de la réforme de l'Église. Plus généralement, c'était l'un des aspects majeurs dans le rapprochement qu'on établissait entre un fait historique d'importance cruciale

et le développement artistique de l'époque : le retour à l'antique. À la lumière d'un certain nombre de découvertes récentes, y compris à Rome et dans l'aire latiale, la pertinence de la question doit être revue <sup>8</sup>.

#### Byzance et l'Antiquité

- 5 L'un des axes essentiels de la réflexion sur le « renouveau paléochrétien » dans les arts touche à la résurgence du goût pour la culture et les formes byzantines. Ce goût s'était épanoui sur le chantier de reconstruction de l'abbaye du Mont-Cassin qui, en dehors de Rome, formait l'autre pôle de la réforme de l'Église, en quelque sorte son pendant méridional. Dirigé par l'abbé Didier, de 1058 à 1087, le monastère aurait constitué alors le catalyseur d'une nouvelle donne artistique, par la suite étendue à toute l'Italie centrale et, au nord des Alpes, en direction de Cluny et de ses prieurés, à la faveur des relations privilégiées tissées entre Didier et l'abbé Hugues de Cluny. Du reste, sur l'importance du chantier, les écrits du chroniqueur de l'abbaye, Léon d'Ostie, étaient éloquentes, donnant à mesurer le prix des travaux, surtout pour la reconstruction de l'abbaye et des bâtiments conventuels. Léon d'Ostie révélait, en outre, que Didier avait fait importer des objets de Constantinople et qu'il avait sollicité des artistes byzantins pour décorer les murs de l'église <sup>9</sup>. Didier aurait installé un atelier dans l'abbaye, afin de former les artisans locaux aux techniques grecques. Longtemps resserrées autour des deux pôles de Rome et du Mont-Cassin, les recherches en histoire de l'art ont été largement orientées sur la question des échanges entre un « centre » romain et une périphérie, plus ou moins lointaine, comme sur l'impact du noyau de production artistique méridional sur les arts de la ville papale et, au-delà, sur ceux d'autres grands foyers qu'on rangeait, trop vite, dans la même mouvance réformatrice, par exemple Cluny. En 1934, publiant son ouvrage sur la peinture clunisienne, Fernand Mercier avait déjà bien popularisé ce schéma d'explication pour les peintures de la Chapelle-aux-Moines, dans le prieuré de Berzé-la-Ville <sup>10</sup>. L'idée a traîné encore, souvent reprise <sup>11</sup>, et n'est pas encore complètement éradiquée. L'abbaye du Mont-Cassin aurait fonctionné comme le moteur principal de la production artistique du temps <sup>12</sup>.
- 6 Cela peut s'expliquer par le fait que les textes laissés par Léon d'Ostie semblent avoir aidé à confondre, dans la perception du développement des arts nés de la réforme de l'Église, le goût pour l'art byzantin et les vestiges de l'Antiquité. Ravivé dans la deuxième partie du XI<sup>e</sup> siècle, le goût pour l'Antiquité aurait été ainsi majoritairement conditionné par l'importation de l'art byzantin, ce qui aurait été en quelque sorte le filtre par lequel les motifs antiquisants circulaient en Occident. L'idée a été réexaminée depuis peu, par Francesco Gandolfo et Serena Romano : certes, les sources démontrent que le goût pour l'antique et les techniques venues d'Orient se juxtaposent dans l'esprit de Didier et qu'elles nourrissent son entreprise décorative. Mais il apparaît bien difficile de lire ces faits, même avérés, comme des indications précises de deux tendances, indépendantes l'une de l'autre, véhiculant chacune une valeur susceptible d'accroître le prestige de la basilique du Mont-Cassin, ou au contraire étroitement liées. Aujourd'hui, il paraît plus vraisemblable de penser que Rome et Byzance agissaient aux yeux de Didier comme deux réservoirs de matériaux considérés comme très nobles, mais sans relations entre eux. Au sud de Rome, entre autres exemples, existait un important foyer de la diffusion de la « manière grecque », ce dont témoigne encore partiellement le décor de l'église Sant'Angelo in Formis, près de Capoue <sup>13</sup>. Parallèlement, le plan basilical de l'église, de même que l'organisation narrative des peintures sur les murs, dans la nef, trahissent plutôt les modèles des édifices

paléochrétiens de Rome. Pourtant, à y regarder de près, nous ne trouvons pas de point de rencontre entre les deux manières, la grecque et la latine, sans aucun mélange <sup>14</sup>.

Mémoire et « nouveau paléochrétien »

- 7 La notion de « nouveau » finit par devenir tout à fait délicate quand elle est appliquée aux arts figurés de la ville de Rome, une cité marquée au plus haut degré par le souvenir de l'Antiquité. Au XI<sup>e</sup> siècle, le fait que certains édifices ont pu subir des transformations, et d'autres pas, laisse à penser que la revalorisation du passé n'était pas simplement une affaire de goût ou de volonté papale, mais qu'elle impliquait presque toujours un effort de réactualisation précisément située dans le cours de l'histoire : quand le contenu narratif d'un décor faisait allusion à un moment donné de l'histoire de la chrétienté d'alors, il fallait le reprendre, le citer, le faire-valoir pour tel dans la Rome des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles. L'exemple des détails architectoniques est édifiant à ce propos : en effet, la prolifération de ces éléments décoratifs au XI<sup>e</sup> siècle coïncide avec l'implantation de la réforme de l'Église, et parvient à être considérée comme l'un des symptômes principaux du nouveau paléochrétien. Dans certains cas, l'observation ne laisse aucun doute, par exemple dans la basilique San Clemente, où les ornements reprennent de manière précise les modèles parvenus de l'Antiquité. Mais, en même temps, comment savoir si la présence de ces microstructures décoratives n'était pas avant tout guidée par le caractère ambitieux du projet, qu'il s'agissait de mener à terme, et par la technique de la peinture murale qui incitait, pour la bonne lisibilité du récit, à recomposer un cadre architectonique nécessaire à l'organisation narrative de la paroi <sup>15</sup>. Parmi ces ornements, certains se retrouvent, bien en évidence, d'un site à l'autre et paraissent, du fait de leur répétition, appartenir au répertoire codifié alors en usage sur les chantiers impulsés par l'Église. Par leur observation constante, nous pouvons les rattacher au mouvement même de la réforme, sans leur accorder encore de signification quelconque. D'autres peuvent simplement constituer la marque de fabrique d'un atelier ou le motif particulier à une aire régionale. D'autres enfin correspondraient davantage aux composantes d'un projet décoratif très élaboré, suivant une ecclésiologie spécifique : dans ce dernier cas, on aurait utilisé les décorations architectoniques pour accentuer tel ou tel aspect d'un véritable discours visuel. Mais alors, dans le cadre d'un phénomène généralisé de « nouveau paléochrétien », si nous voyons les mêmes motifs architectoniques ou, de façon plus sommaire, le même dispositif en carrés ou rectangles, ici ou là en Occident, sommes-nous pour autant fondés à supposer un sens qui soit commun à toutes ces occurrences ? La question est plus que délicate.
- 8 L'idée d'un « nouveau » du goût pour les arts des premiers siècles fait en outre référence à un passé indéfini, aux bornes plutôt vagues et à la chronologie indéfinie. Sans doute assez pour ne pas recouvrir la période que désigne le mot de paléochrétien. Par-delà la question des limites historiques, cruciale, se pose aussi celle de savoir quelle est cette Église primitive à laquelle il est fait référence. Est-elle l'Église de Paul, celle de Constantin, celle de Grégoire le Grand ? À l'évidence, les différentes étapes traversées par l'Église des premiers siècles n'auront pas toutes été perçues sur un plan d'égalité au moment de la réforme de l'Église et certaines « figures » auront bénéficié d'une pertinence religieuse, sociale, politique, plus grande que d'autres. Du coup, l'idée intemporelle d'un nouveau paléochrétien abolit complètement la question de la mémoire figurative de ces hommes d'Église chargés des projets de décoration et de leur exécution <sup>16</sup>.

## Réforme grégorienne ou réforme de l'Église ?

- 9 Il convient de nous interroger aussi sur les termes utilisés d'ordinaire pour décrire les changements survenus à la tête de l'Église vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle, et trop commodément réunis sous l'appellation de « réforme grégorienne ». L'expression est, en effet, employée pour caractériser un phénomène complexe, étendu sur plusieurs décennies et développé selon des rythmes divers par toute l'Europe occidentale, suivant les aires géographiques impliquées dans ce mouvement, suivant les contextes politique et religieux. De nombreux paramètres séparaient, pourtant, les prémices de la réforme de l'Église dans le Latium, autour de 1050, et sa réception à distance, par exemple dans la France de l'ouest, vers 1120/1130. Bien qu'elle soit plus générique, l'expression allemande de *Reformpapsttum* (réforme de la papauté) évite le malentendu qui verrait associé tout le mouvement réformateur de l'Église au seul Grégoire VII (1073-1085). Alors qu'il était encore archidiacre, il prenait part à une réflexion menée collectivement par une série d'ecclésiastiques, parmi lesquels Pierre Damien, Humbert de Silva Candida, ou Étienne IX. Il semble dès lors opportun de trouver les moyens de diversifier le vocabulaire d'analyse, afin de mieux faire ressortir les nuances de l'époque historique, à l'intérieur, il est vrai, d'un moment global, le « moment grégorien », ainsi que Pierre Toubert le rappelait naguère<sup>17</sup>. Il conviendrait de distinguer une première réforme, en quelque sorte « prégrégorienne », du sacre de Léon IX en 1049 jusqu'à 1073, date de l'avènement de Grégoire VII ; puis une deuxième période, « grégorienne » celle-ci, couvrant les années 1073-1085 ; enfin une troisième période, liée à la première croisade et à la Querelle des Investitures, de 1086 jusqu'au concordat de Worms en 1122. Une ultime phase pourrait être également discernée, des années 1120 aux années 1200, caractérisée par les différents modes de diffusion et de réception des idéaux réformateurs dans la Chrétienté<sup>18</sup>. Du reste, la notion même de réforme rencontrait un sens particulier, pas forcément celui de l'historiographie sur le sujet. Gerhard B. Ladner s'était intéressé à la signification du concept, telle qu'il l'avait dégagée des textes patristiques : à la source de la *reformatio*, il retrouvait le message de saint Paul voulant que l'homme créé par Dieu fût réformé à son image<sup>19</sup>. Au XI<sup>e</sup> siècle, cette conception se transformait en une vision plus politisée, élargie au monde ecclésiastique en général. Elle apparaissait comme une réaction contre le décalage qui séparait le mode de vie des moines de celui des apôtres et appelait à une restructuration du monde des clercs pour permettre de se rapprocher davantage de l'Évangile. Il s'agissait, ainsi que l'a montré Johannes Laudage, d'une réorganisation interne au système ecclésial, initié depuis le haut et destiné à une diffusion massive dans l'Église institutionnalisée.
- 10 Selon ces grandes orientations, trois séries iconographiques sont analysées, l'une portant sur le développement d'une image de l'église, l'autre sur des illustrations tirées des manuscrits cisterciens, la dernière sur l'emplacement et le sens présumé des décors choraux. Même si ces exemples sont tous situés en Bourgogne, et à dessein, les différences entre les supports et les techniques étudiés, ainsi que la prise en compte la plus stricte possible des environnements donnés à ces réalisations, ne manquent pas d'introduire des contradictions profondes par rapport aux notions dégagées par l'historiographie. Nous ne pouvons plus parler d'un art de la réforme de l'Église, plus vraiment non plus d'un « art dirigé ». À l'exception des enluminures de manuscrits, à part dans notre documentation, les contextes et les milieux locaux l'emportent dans la définition de tous les projets présentés. Est-ce à dire que la Bourgogne, jadis dénommée

la « terre des moines », ne connut pas les effets réformateurs ? Ou cela n'implique-t-il pas, plus objectivement, que la question reste mal posée sous sa forme initiale ?

Études de cas

- 11 Pour répondre à nos questions, nous examinerons successivement trois études de cas ponctuels.
- 12 Le premier consiste en l'émergence, puis la diffusion, de la conception de l'église comme l'image de la communauté des fidèles et, plus particulièrement, du chevet comme représentation des vertus exaltées par celle-ci. Paul Binsky a naguère montré que le chevet de la cathédrale de Canterbury, reconstruit après 1170, représentait la couronne du martyr de saint Thomas Beckett (1118-1170), selon un idéal toujours plus poussé d'anthropomorphisation de l'architecture ecclésiastique ou monastique <sup>20</sup>. Dans les mêmes années, la forme circulaire adoptée pour décrire les chevets des édifices de pèlerinage devait suivre des principes analogues, ainsi que Claude Andrault-Schmitt l'a analysé pour la basilique de Saint-Martial de Limoges <sup>21</sup>. Cela vaut aussi pour la construction des églises cisterciennes ou affiliées à l'ordre. Deux aires géographiques sont à distinguer : la proche couronne de Cîteaux, autour de saint Bernard ; au contraire, les terres plus éloignées. À l'intérieur de la mouvance proche, la question architecturale est celle des bas-côtés : les claravalliens, les cisterciens ensuite, ont conservé délibérément dans le schéma directeur de leurs édifices ce parti pris des bas-côtés en rapport avec l'ancien plan basilical romain pour manifester, peut-être la continuité avec la Rome paléochrétienne, plus sûrement le souci pragmatique d'un espace où circuler et développer les liturgies particulières à l'ordre. Nous le devinons bien, encore, à Fontenay, à Pontigny, entre autres exemples. Nous le comprenons d'après des relevés effectués à Clairvaux, le nouveau Clairvaux rebâti juste après la mort de saint Bernard, ou juste avant, d'après les diverses hypothèses qui ont été formulées. Dans les terres plus éloignées, Poitou, Charente, Limousin, Périgord, Berry, Touraine, entre 1160 et 1180, nous remarquons deux grandes tendances : la première, de loin la plus répandue, revient à reprendre les anciens partis, voire motifs, architecturaux locaux, pour s'insérer au mieux dans le réseau des édifices diocésains : par exemple, au Chatelier ou à Obazine (Limousin) ; la seconde, plus décalée dans le temps, puisqu'elle débute à partir des années 1180, caractériserait davantage le Berry, avec les constructions de Noirlac, Fontmorigny, et se traduirait par l'adoption d'une nef unique, sans plus de collatéraux. Pourrions-nous alors y voir une déclaration d'austérité, doublée de pauvreté ? Rien n'est moins sûr puisque, dans le même temps, ce sont aussi ces édifices qui laissent voir dans leurs structures des innovations marquantes, qui préparent la transition avec les réalisations du gothique et du gothique rayonnant. Le balancement entre des partis de tradition et des créations toutes nouvelles, inédites, s'observerait de façon identique dans d'autres régions, telle la Franche-Comté présentée sous ce point de vue par Éliane Vergnolle et René Locatelli, avec toujours l'apport des cisterciens et tout le travail sur le mur décrit dans leurs édifices <sup>22</sup>. L'enquête mériterait d'être élargie et systématisée à l'ensemble du réseau cistercien.
- 13 Le deuxième point de l'analyse touche aux manuscrits enluminés et nous retiendra davantage. Beaucoup d'études, dont les travaux de Yolanta Zaluska, ont apporté un éclairage décisif sur l'installation et la production du *scriptorium* à Cîteaux, depuis l'abbatîat d'Étienne Harding jusqu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle <sup>23</sup>. Nous envisagerons l'analyse du seul point de vue qui est ici le nôtre : y a-t-il ou non des rapports précis avec les

grandes lignes de la réforme de l'Église, dans la forme de ces livres décorés, leur présentation matérielle et leur iconographie ? Pour une époque de peu antérieure, celle du XI<sup>e</sup> siècle, John Lowden a proposé l'étude des livres peints comme étant celle de « lieux du sacré », à part égale avec les réalisations de l'architecture ou de la peinture décorative. En nous situant d'abord sur un plan général, nous suivrons la proposition de Walter Cahn et nous reconnaitrons avec lui que certains des manuscrits peints de Cîteaux, sous l'abbatiate d'Étienne Harding, s'inscrivaient bien dans la représentation très catégorisée, en parallèle avec les écrits du reste, du combat contre l'hérésie et celle de la défense de l'orthodoxie<sup>24</sup>. Dans la *Bible d'Étienne Harding*, manuscrit 15 de la Bibliothèque municipale de Dijon, au feuillet 56 verso, l'aigle de saint Jean prive Arius, l'hérésiarque, du sens de la vue, de celui de l'ouïe, et de l'organe de la parole, précisément dans une typologie très bien établie, selon laquelle, l'hérésiarque remplaçant l'antique serpent, le Verbe terrasse l'ennemi, c'est-à-dire celui qui refuse son écoute et qui reçoit en lui l'erreur transmise de l'extérieur. Pourtant, ce niveau de lecture doit être complété par une approche plus attentive du reste du manuscrit enluminé, rappelons-le, vers 1109-1111, et de la production du *scriptorium* jusqu'au premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle. Sur le feuillet 3 verso du même manuscrit 15, saint Jérôme remet sa traduction de la Bible au pape Damase ; sur le feuillet 56 recto, Salomon enseigne. Tous deux agissent en quelque sorte après délégation du Verbe. S'il y a un combat contre l'extérieur, l'hérétique, pour la doctrine de la foi, c'est qu'avant tout le Verbe a infusé partout l'espace du monastère et qu'à travers ces figures privilégiées par les moines, de tradition, le roi sage de l'Ancien Testament, le docteur et traducteur du Verbe mis par écrit, il les a tous pénétrés au plus intime d'eux-mêmes. Éric Auerbach avait décrit ce processus pour le Moyen Âge littéraire et l'avait reconnu sous l'appellation de « haut langage ». Ce serait à transposer dans les manuscrits enluminés et l'économie d'ensemble de leur conception. En différents endroits, à l'intérieur d'autres manuscrits, nous revoyons ces figures supports : sur le feuillet 1 recto, dans le manuscrit 132, saint Jérôme remet sa lettre-traité à Marcella (premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle) ; sur le feuillet 66 recto du manuscrit 641, saint Jérôme, *Hieronymus Noster*, est assis sur la barre transversale de la lettre initiale de son nom et fait ainsi suite à un saint Matthieu, sur le feuillet 57 recto, lui aussi présenté comme la figure de l'auteur monastique. Également intéressante l'image donnée du pape Grégoire le Grand : tantôt il est inspiré par l'Esprit, dans le manuscrit 180, feuillet 1 recto, contenant ses *Lettres* et ses *Homélie*s, premier tiers du XII<sup>e</sup> siècle ; tantôt il remet ses commentaires sur le livre de Job, les *Moralia in Job*, à l'évêque Léandre de Séville, sur le feuillet 5 recto du manuscrit 168, daté pour son illustration de 1111. Dans ce contexte, les *Moralia in Job* et la figure de saint Grégoire condensent, ainsi que l'a montré Conrad Rudolph, tout l'enseignement moral et la charge polémique contenus dans le recueil<sup>25</sup>. Le leitmotiv de la lutte devient la métaphore du combat spirituel mené victorieusement par le moine : sur le feuillet 88 verso, dans le manuscrit 169, à l'intérieur de l'initiale Q, un cavalier monté sur un destrier s'apprête à frapper de son épée le dragon, qui forme la queue de la lettre. La lutte du cavalier est celle du moine, dont la connaissance de l'Écriture remplace la lance et sert d'arme principale contre la tentation du mal. Le moine et le *miles Christi* ne font qu'un. La thématique aussi poussée de ces séquences doit beaucoup, cependant, au succès considérable du commentaire de Grégoire dans les milieux clunisiens, dès le début du X<sup>e</sup> siècle, et particulièrement auprès d'Odon de Cluny qui, non seulement rédige l'*Epitome Moraliū Sancti Gregorii in Job*, mais utilise couramment les *Lettres* avec les *Moralia* pour discuter du problème de la corruption du

clergé. Par l'intermédiaire d'Odon, nous mesurons l'importance dont avait bénéficié Grégoire le Grand dans les monastères réformés par l'abbé autour de Cluny, mais aussi plus loin, à Rome et dans le Latium. La tradition a été perpétuée à Cluny même par saint Odilon (994-1049) et par Pierre le Vénérable (1122-1156), dont le *Liber de miraculis* témoigne également, par l'intérêt qu'il porte au combat contre satan, de la postérité très efficace des écrits grégoriens. De ce point de vue, nous aurions un élément de réponse à la question de la diffusion de ces motifs et de ces thèmes dans les manuscrits de Cîteaux, l'abbaye s'inscrivant à son tour, dès le temps d'Étienne Harding, à la suite de cette tradition. Avons-nous pour autant à faire à une thématique exclusivement « grégorienne » ? Certes non. Les interférences constantes avec le quotidien des moines sont telles que Conrad Rudolph avait tendance à y repérer les principales occasions de ces illustrations destinées, et ce n'est pas indifférent, à une consommation dans le monastère<sup>26</sup>. Nous ajouterons volontiers qu'il s'agit aussi, pour Cîteaux et sa communauté de moines, de justifier de ses projets de vie et de spiritualité dans un environnement géographique très dense en expériences religieuses du même genre.

- 14 Le troisième point est envisagé sous l'approche des décors sculptés et peints dans les lieux de culte, non loin de l'autel et aux abords du chœur. Voici près d'un tiers de siècle, Arturo Quintavalle avait eu l'intuition très forte d'une nécessaire mise en rapport direct entre le territoire des Canossa, la réforme de l'Église de Rome et les décors mobiliers prenant place dans les églises, autour ou non loin de l'autel, selon une chronologie très resserrée, entre 1070/1080 et 1120/1130. En deux synthèses collectives, *Romanico padano, romanico europeo* (1985), puis *Wiligelmo e Matilda* (1991), il revenait sur ses constats et les étendait à l'ensemble de la Chrétienté, suivant une vision unitaire qui lui a été, depuis, très reprochée. Il n'en reste pas moins que le synchronisme est patent entre l'installation des chœurs, avec les sculptures qui les accompagnaient, et le courant réformateur romain appuyé par les Canossa, Béatrice, puis Mathilde, en tête. Dans les lourds lutrins ornés de l'aigle de saint Jean, dans les clôtures de chœurs dont les plaques de marbre mettaient en évidence la Vierge Mère de Dieu, ou encore dans les inscriptions épigraphiques, à l'intérieur des églises ou sur leurs façades, dont la calligraphie était soigneusement imitée de l'antiquité romaine chrétienne, ce qui frappait l'attention c'était la cohérence d'un parti unitaire et la rapidité de sa diffusion dans l'aire de l'Italie padane, avec des prolongements en Vénétie, et dans l'aire toscane. Mais un bon nombre de ces objets sculptés ou de ces plaques d'épigraphie monumentale n'étaient pas assignés à l'époque envisagée, et pouvaient s'avérer même bien postérieurs, comme Chiara Frugoni l'a fait remarquer depuis<sup>27</sup>. La force de la démonstration n'est cependant pas entièrement perdue et demeure, non dans la mise en œuvre politique, voire ecclésiologique, d'un projet global, mais dans la répétition quasi quotidienne de thèmes et de motifs figuratifs qui s'appliquaient, en toute adéquation, à ces espaces nouvellement aménagés et pénétrés des influences du monachisme réformateur clunisien. Dans un autre espace régional, celui de la Haute-Auvergne, examinant les relations fixées entre les portails et les abords des chœurs, Caroline Roux a mis en évidence le rôle fondamental des arcs et des colonnes dans les balisages de l'espace intérieur de l'église, sans doute indissociables des pratiques et des rites liturgiques<sup>28</sup>. Approfondissant certaines des remarques d'ordre plutôt général, faites par Walter Cahn, puis Éliane Vergnolle, sur les colonnes notamment<sup>29</sup>, elle a insisté sur les colonnes non porteuses, à Notre-Dame d'Issoire par exemple, entre les deuxième et troisième travées après le transept, ou encore à Notre-Dame-du-Port, cette fois entre les troisième et quatrième travées après le transept. Ce

dispositif, souvent répété, lui a justement semblé souligner d'anciens aménagements liturgiques, poutre de gloire, à Notre-Dame-du-Port, ou barrière de chœur ailleurs. De plus, les deux colonnes se faisant ainsi face ne manquaient pas de rappeler celles pareillement dressées à l'entrée de l'église, au portail, et signalaient à la vue des pèlerins et des croyants qu'un nouveau seuil était franchi en direction du chœur et de ses reliques. Posté sur le devant, l'arc triomphal cloisonnait toute la partie orientale : rétréci en arc coudé, il pouvait marquer la volonté affichée, comme en certains édifices, d'un parti d'architecture classique. Ce sont des microstructures qui, au même titre que les chapiteaux moulurés réunis dans les avant-nefs, par paires, indiquent les traces d'itinéraires et de parcours, de stations et de gestes, dans ces églises. Loin de témoigner forcément d'une ambition de réforme, tout cela dénote davantage une nouvelle conception des façons d'habiter et de vivre dans les lieux de culte.

- 15 Mais revenons en Bourgogne au XII<sup>e</sup> siècle, et considérons trois ensembles de décors peints, nouvellement redécouverts et datés ; respectivement : les églises aujourd'hui paroissiales de Saint-Hippolyte de Combertault, en Côte-d'Or ; de Sainte-Marie-Madeleine au Villars, en Saône-et-Loire ; de Saint-Pierre à Moutiers-en-Puisaye, dans l'Yonne<sup>30</sup>. À Combertault, tout le cul-de-four absidal et les arcatures aveugles sur les côtés sont remplis de couleurs étendues en larges bandes horizontales. Au Villars, l'intrados de l'arc du chœur est entièrement recouvert de motifs géométriques réguliers. À Moutiers-en-Puisaye, au revers du mur occidental et au-dessus de la scène montrant, probablement, Samson déchirant les mâchoires du lion de Timma, se succèdent des losanges de couleur, ocre rouge et ocre jaune. Faut-il donner une signification à ces marquages décoratifs sur les murs ? Doit-on y voir des signaux pour orner les lieux les plus exposés, les mieux vus, dans les églises, par suite des directions générales des mouvements dans la nef, en direction du chœur (Combertault ; Le Villars) ou de l'intérieur, après franchissement du seuil (Moutiers-en-Puisaye) ? Nous admettons que l'ornemental géométrisé supportait une véritable dynamique de transformation dans les églises, repris de chantier en chantier et à dessein, de la même manière, pour des emplacements presque toujours semblables. Il s'agirait ainsi, à l'égal des grandes catégories iconographiques utilisées pour le développement des thèmes généraux dans les livres peints, de repères actifs déployés en relation analogique avec les différentes parties de l'architecture vers lesquelles on attirait les regards : le seuil, le revers du mur occidental, le chœur, l'arc d'abside et la calotte. S'étant intéressée aux peintures de Saint-Georges de Kurbinovo, Lydie Hadermann-Misguich a dégagé trois grandes typologies d'images en étroites relations avec l'architecture : l'une à la gloire divine et souvent ornementalisée, sur les parties hautes des murs ; l'autre iconique, représentant les saints tutélaires qui servaient à identifier les lieux ; la dernière scénique, montrant la *Deisis*, l'Annonciation ou la Dormition. Toutes les trois intervenaient aux niveaux des passages des portes, des couloirs, des entrées dans les chœurs. Sommes-nous autorisés à dresser des comparaisons entre les modestes édifices de campagne et Saint-Georges sur la base de motifs et d'emplacements que nous pourrions rapprocher ? En l'absence de tout document authentifié, certainement non. De même, nous ne pouvons en faire entre nos observations pour les abords des chœurs et celles de Catherine Jolivet-Lévy en ce qui concerne le *béma* dans les églises byzantines de Cappadoce. Nous ne reviendrons pas sur ce que nous avons écrit plus haut. En dépit de ces réserves, dans la méthode et l'interprétation, nous ajouterons que ces éléments de la structure décorative de l'édifice s'insèrent dans une tradition déjà bien longue, que nous saisissons à partir du III<sup>e</sup> siècle, dans la Rome des Sévères, et que

nous suivons jusqu'au XII<sup>e</sup> siècle, avec des ruptures à tel ou tel moment : l'art et la pratique du décor mural ont évolué de façon décisive de la conception d'un espace illusionniste vers celle, plus réduite, plus abstraite aussi, d'une surface architecturée qui collait à la paroi et qui était traitée pour elle-même, avec tout un jeu de lignes géométriques, où la couleur rouge dominait. Ces pratiques sont revigorées au XII<sup>e</sup> siècle, en attendant d'être retravaillées et affinées au siècle suivant.

- 16 Il ressort de notre analyse de cas que la question des rapports entre réforme de l'Église et arts figurés ne peut plus être posée en des termes de direction, de contrôle, d'influences directes exercées de l'une sur les autres. Mis à part l'espace romain et son extension dans le Latium, pour suivre Herbert L. Kessler et William Tronzo, dont la situation mériterait à elle seule un réexamen global des données, dans la Chrétienté d'alors l'emportaient les contextes régionaux et les pratiques locales.

---

## NOTES

1. Pour une problématique d'étude, E. KITZINGER, « The Gregorian Reform and the Visual Arts : a Problem of Method », *Transactions of the Royal Historical Society*, 5/22 (1972), p. 87-102 ; *Id.*, « The Arts as Aspects of a Renaissance : Rome and Italy », dans R. L. BENSON et G. CONSTABLE, *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Oxford, 1982, p. 637-670.
2. É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, éd. mise à jour A. PRANDI, Rome, 1968-1978 ; sur le contexte dans lequel s'inscrivait son enquête, V. PAPA MALATESTA, *Émile Bertaux tra storia dell'arte e meridionalismo. La genesi de L'art dans l'Italie méridionale*, Rome, 2007 ; J. WILPERT, *Die römischen Mosaiken un Malereien der Kirchlichen Bauten vom IV bis XIII Jahrhundert*, Fribourg-en-Brisgau, 1916.
3. « Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Kunstsammlungen in Wien*, 5 (1931), p. 33-160.
4. De celui-ci, en collaboration avec M. Hirmer, voir la synthèse *La peinture murale romane*, trad. fr., Paris, 1970 (Munich, 1968).
5. H. TOUBERT, *Un art dirigé. Iconographie et réforme grégorienne*, Paris, 1989.
6. H. TOUBERT, *Un art dirigé...*, *ibid.*, deuxième partie regroupant les textes suivants : « Le cycle de l'ancien Testament à Sant'Angelo in Formis. I, II et III », « Rome et le Mont-Cassin. Nouvelles observations sur les fresques de la basilique inférieure de Saint-Clément à Rome », « La renaissance paléochrétienne à Rome au début du XII<sup>e</sup> siècle », « Le Bréviaire d'Oderisio (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms 364) et les influences byzantines au Mont-Cassin ».
7. H. L. KESSLER, « *Caput et speculum omnium ecclesiarum* : Old Saint Peter's Church Decoration in Medieval Latium », in W. TRONZO, *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance*, Baltimore, 1989, p. 119-146 ; *Id.*, « L'antica basilica di S. Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali », in M. ANDALORO, A. GHIDOLI, A. IACOBINI, S. ROMANO et A. TOMEI, *Fragmenta picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, Rome, 1989, p. 45-64 ; W. TRONZO, « I grandi cicli pittorici romani e

la loro influenza », in C. BERTELLI, *La pittura in Italia : l'Altomedioevo*, Milan, 1994, p. 335-368.

8. Voir les remarques en ce sens d'Hélène Toubert dans « Peinture murale romane. Les découvertes des dix dernières années : nouvelles fresques, vieux problèmes, nouvelles discussions », *Arte médiévale*, 2/1 (1987), p. 127-162. On se référera aussi aux pages introductives de la traduction italienne d'*Un art dirigé* (Milan, 2001), en part. p. 11-20.

Sur ces questions, à partir d'observations archéologiques, voir, sur Rome : S. RICCIONI, *Il mosaico absidale di San Clemente a Roma. Exemplum della chiesa riformata*, Spolète, 2006 (*Studi e ricerche di Archeologia e Storia dell'Arte*, 7) ; sur l'aire régionale entre Latium du sud et Campanie du nord, S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale. Lazio e Campania settentrionale (sec. VI-XIII)*, Rome, 2006 ; sur un site particulier, celui de l'abbaye de Farfa et le *coro quadrato*, J. ENCKELL, *Au seuil du salut. Les décors peints de l'avant-nef de Farfa en Sabine*, Thèse de doctorat, université de Lausanne, 2004.

9. *Chronica monasterii Casinensis* III, 27, p. 396 (MGH *Scriptores* 34, éd. H. HOFFMANN, Hanovre, 1980). H. BELTING, « Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy », *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1974), p. 3-29 ; H. BLOCH, *Montecassino in the Middle Ages*, Rome, 1986, t. 1, p. 3 sq. M. ANDALORO, « L'abbaye du Mont-Cassin. Sur les traces d'un édifice disparu », in *Chantiers médiévaux*, Paris, 1997, p. 54-70.

10. F. MERCIER, *Les primitifs français. La peinture clunysienne en Bourgogne à l'époque romane. Son histoire et sa technique*, Paris, 1935, chap. 2, p. 23-80.

11. Voir J. WETTSTEIN, *La fresque romane : études comparatives*, 2 vol., Genève, 1971 et 1977.

12. Pour la révision totale de ces questions, cf. M. ANDALORÒ et S. ROMANO, *Arte e iconografia a Roma. Da Costantino a Cola di Rienzo*, Milan, 2000 ; EAED., *Arte e iconografia a Roma dal tardoantico alla fine del Medioevo*, Milan, 2002. De plus, les différents points de vue de l'analyse entre centre romain et périphéries « italiennes » sont examinés dans J. ENCKELL et S. ROMANO, *Rome et la réforme grégorienne. Traditions et innovations artistiques (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles)*, Rome, 2007.

13. G. GUNHOUSE, *The Fresco Decoration of Sant'Angelo in Formis*, Baltimore, 1991, en part. p. 109-110. Mais l'iconographie du grand Jugement dernier ne suit pas le schéma d'organisation qui est propre au monde byzantin ; voir Y. CHRISTE, *Jugements derniers*, Paris, 1999, chap. 2, « Le jugement dernier dans l'art byzantin », p. 21-52 ; M. ANGHEBEN, « Les jugements derniers byzantins des XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècles et l'iconographie du jugement immédiat », *Cahiers archéologiques*, 50 (2002), p. 105-132.

14. Sur ce problème, E. KITZINGER, « The Gregorian Reform... », *op. cit.*, p. 94.

15. Il est possible que les grandes décorations peintes de l'époque paléochrétienne aient été encadrées par des ornements en stuc, qu'on aurait tenté ensuite, au XI<sup>e</sup> siècle, de reproduire par le seul moyen de la peinture. Sur l'évolution générale problématique de ces techniques et de ces savoir-faire, depuis l'Antiquité chrétienne, cf. C. SAPIN, dir., *Le stuc, visage oublié de l'art médiéval*, Paris, 2004. L'application possible de ces décors en stuc à Rome, dans S. ROMANO, « I pittori romani e la tradizione », in M. ANDALORÒ et S. ROMANO, *Arte e iconografia...*, *op. cit.*, p. 133-173. Sur les décors peints, voir les études réunies par Daniel Russo : *Peintures murales médiévales. Regards comparés*, Dijon, 2005 ; *Walls and Memory. The Abbey of San Sebastiano at Alatri (Lazio), from Late Roman Monastery to Renaissance Villa and Beyond*, Turnhout, 2005, part. S. ROMANO, « The Frescoes of the Church and Oratory », p. 114-140.

16. La question est posée en des termes semblables pour la culture imagière de cette période, en référence ou pas à la période antique tardive. Pour l'évaluation précise à

- partir de l'étude conduite à travers les textes, et du point de vue occidental, cf. J.-M. SANSTERRE, « Entre deux mondes ? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VI<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècles », in *Roma fra Oriente e Occidente* (Spolète, 19-24 avril 2001), Spolète, 2002 (*Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, 49), p. 993-1052 ; du point de vue oriental, pour la crise iconoclastique, voir G. DAGRON, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris, 2007. Par-dérrière les questions posées historiquement demeure le problème philosophique, et anthropologique, de la recherche de l'image « vraie » ; H. BELTING, *La vraie image. Croire aux images ?*, Paris, 2007.
17. « Église et État au XI<sup>e</sup> siècle : la signification du moment grégorien pour la genèse de l'État moderne », in *Église et État dans la genèse de l'État moderne*, Madrid, 1986, p. 9-22.
18. Sur les structures internes à la réforme de l'Église, cf. J. LAUDAGE, *Priesterbild und Reformpapsttum im XI Jahrhundert*, Vienne/Cologne, 1984, en part. p. 309 sq. ; J. WOLLASCH, « Kaiser und Könige als Brüder der Mönche », *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, 40 (1984), p. 1-20.
19. G. B. LADNER, « *Reformatio* », *Ecumenical Dialogue at Harvard : the Roman Catholic-Protestant Colloquium*, Cambridge (Mass.), 1964, p. 172-190 ; repris dans *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History of Art*, Rome, 1983, t. 2, p. 519-531, en part. p. 520.
20. P. BINSKI, *Westminster Abbey and the Plantagenets. Kingship and the Representation of Power, 1200-1400*, New Haven/Londres, 1995, p. 1-51.
21. C. ANDRAULT-SCHMITT, dir., *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (X<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*, Limoges, 2006, part. p. 189-218 [É. VERGNOLLE, « L'abbatiale romane : bilan documentaire »] ; p. 219-240 [C. ANDRAULT-SCHMITT, « L'architecture de la grande église en question »].
22. É. VERGNOLLE, dir., *La création architecturale en Franche-Comté au XII<sup>e</sup> siècle. Du roman au gothique*, Besançon, 2001.
23. Y. ZALUSKA, *L'enluminure et le scriptorium de Cîteaux au XII<sup>e</sup> siècle*, Cîteaux, 1989 (*Commentarii cistercienses, Studia et documenta*, 4).
24. W. CAHN, *Studies in Medieval Art and Interpretation*, Londres, 2000, part. : « A Defense of the Trinity in the Cîteaux Bible », p. 1-14 ; « The Rule and the Book. Cistercian Book Illumination in Burgundy and Champagne », p. 204-238 ; de façon plus large, « Heresy and the Interpretation of Romanesque Art », p. 263-282.
25. C. RUDOLPH, *The "Things of Greater Importance". Bernard of Clairvaux's Apologia and the Medieval Attitude Toward Art*, Philadelphia, 1990, part. p. 125-157.
26. Sur ces développements, cf. C. RUDOLPH, *Violence and Daily Life : Reading, Art and Polemics in the Cîteaux Moralia in Job*, Princeton, 1997.
27. C. FRUGONI, dir., *Il duomo di Modena*, Turin, 1997.
28. C. ROUX, *La pierre et le seuil. Portails romans en Haute-Auvergne*, Clermont-Ferrand, 2004.
29. W. CAHN, « Romanesque Sculpture in American Collection, 6, The Boston Museum of Fine Arts », *Gesta* 9/2 (1970) ; É. VERGNOLLE, « La colonne à l'époque romane. Réminiscences et nouveautés », *Cahiers de civilisation médiévale*, 41 (1998), p. 141-174.
30. D. RUSSO, coord., *Couleur de temps, fragments d'histoires. Peintures murales en Bourgogne, XII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle*, Dijon, 2003, part. p. 28, 30 et 34. Pour des remises en situations, *Id.*, « D'une réforme à l'autre : l'étude des peintures religieuses en Bourgogne, XII<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècle », dans *Peintures murales médiévales...*, op. cit., p. 103-112.

---

## INDEX

**Mots-clés** : art religieux, réforme de l'Église

## AUTEUR

**DANIEL RUSSO**

Université de Bourgogne / ARTeHIS UMR 5594