



Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage

Stefano Riccioni



Édition électronique

URL : <http://cem.revues.org/7132>
DOI : 10.4000/cem.7132
ISSN : 1954-3093

Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain
d'Auxerre

Édition imprimée

Date de publication : 15 août 2008
ISSN : 1623-5770

Référence électronique

Stefano Riccioni, « Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 12 | 2008, mis en ligne le 29 juillet 2008, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://cem.revues.org/7132> ; DOI : 10.4000/cem.7132

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.



Les contenus du *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)* sont mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage

Stefano Riccioni

- 1 Au Moyen Âge, le discours visuel était le résultat de l'entrelacement du mot (écrit), donc de la voix, et de l'image, accompli hors du livre manuscrit et exposé sous une diversité de formes sur les « monuments ». Dans le débat médiéval sur l'image, le « mot » et le texte biblique ou liturgique font partie de la structure du langage visuel à partir d'Augustin ¹ et de Grégoire le Grand ² jusqu'à Albert le Grand ³ et Thomas d'Aquin ⁴. En effet, par la nature chrétienne de l'art religieux, l'image médiévale est liée au *Verbum* incarné, donc aux définitions des mots « visible » et « lisible » ⁵, et, dans les intentions, elle naît comme un art didactique et de narration, c'est-à-dire comme une *literatura laicorum*. Ainsi, les traités du Moyen Âge sur la production artistique montrent une distinction entre matériaux et techniques, mais cette différence n'existe pas entre l'image et le mot, qui sont perçus comme une réalité matérielle unitaire. Au cours du Moyen Âge, les images sont des transpositions visuelles (contrôlées et sélectionnées) des textes ; le mot écrit et exposé sur les monuments – même s'il n'était pas lu – est cependant un signe visible (et lisible), donc un objet, mais il peut aussi devenir un véhicule de l'invisible et de l'intelligible.
- 2 Il faut donc aborder le problème de la définition et de la conception de l'image, qui est alors fondé sur le rapport entre l'objet artistique, le signe et ses significations. Il s'agit d'une réflexion méthodologique sur l'objet visuel, issue de l'examen croisé d'une bibliographie qui embrasse plusieurs champs disciplinaires : histoire de l'art, paléographie, histoire, épigraphie, philosophie et littérature latine. Cette démarche

consacre l'importance du regard interdisciplinaire, liant l'écriture et l'image dans les ouvrages artistiques du Moyen Âge, non seulement les manuscrits, mais aussi les fresques, les mosaïques, la sculpture : l'ensemble de la production artistique médiévale. La notion de « discours » (d'après Foucault)⁶ et de langage artistique en tant qu'expression de la culture spécifique d'une époque favorise une lecture de l'image et de l'écriture, qui quitte les sentiers traditionnels de l'histoire de l'art et prend en compte des notions issues des sciences sociales et de l'anthropologie – productions, fonctions et usages de l'œuvre d'art, etc. – ainsi que les théories de la nouvelle critique littéraire.

- 3 L'épigraphie est aussi une partie importante de cette recherche selon les définitions d'Augusto Campana⁷, Robert Favreau⁸ et Armando Petrucci⁹. Libérée par la notion de support en pierre et liée à la fonction de publicité universelle et de durée, l'épigraphie, comme l'histoire de l'art, est attentive au style et aux formes – la nature graphique de l'écriture est le dessin. Les inscriptions véhiculent en effet un témoignage aussi riche que subtil, composé de trois éléments fondamentaux : le texte, l'écriture et le monument. Comprendre ce système linguistique en revient à comprendre le statut de l'image médiévale sous la définition de « discours complexe ».
- 4 En emboîtant le pas de la linguistique moderne générale, on pourrait avancer que l'entrelacement entre texte et image à l'œuvre dans un objet artistique constitue une « structure polyphonique » et que la recherche scientifique doit, pour y répondre, viser une approche interdisciplinaire. Il apparaît ainsi judicieux d'appliquer à l'étude des témoignages écrits dans l'art une méthodologie qui emprunte à différents savoirs « historiques » : la paléographie et l'épigraphie médiévale, sans négliger pour autant l'épigraphie classique, l'archéologie et la philologie du texte en fonction des problèmes soulevés.
- 5 Dans une telle perspective, l'histoire de l'écriture et, tout particulièrement, l'épigraphie peuvent également croiser le champ de l'histoire de l'art, de l'iconographie et l'iconologie et de la linguistique générale. Dans une célèbre introduction à l'interprétation iconographique, Erwin Panofsky proposait trois niveaux de signification dans la représentation en images et autant de « strates » pour leur « décodification » : primaire ou naturelle, secondaire ou conventionnelle et intrinsèque ou du contenu¹⁰. André Grabar a, par la suite, affiné le vocabulaire figuratif chrétien et l'esthétique symbolique médiévale à partir de l'époque paléochrétienne jusqu'au Moyen Âge, ainsi que le rapport entre les monuments chrétiens, la liturgie et les espaces ecclésiaux, en aboutissant aussi à une « iconographie de l'Intelligible »¹¹. Grabar a compris le passage du visible à l'invisible dans les créations iconographiques de l'art de la basse Antiquité, qui, par rapport à l'art classique, est marqué par « une volonté d'ouvrir les “yeux d'esprit” du spectateur des images et d'en diriger les regards sur le suprasensible¹² ».
- 6 Aujourd'hui les recherches en histoire de l'art s'ouvrent à des thèmes plus vastes grâce à l'histoire des images et de la perception¹³, et s'intéressent à l'anthropologie et à la sociologie culturelle¹⁴. L'intérêt du public pour l'objet d'art ou la notion d'audience, telle qu'elle a été formulée par Hans Belting, interroge nouvellement l'image et sa fonction, sans négliger l'écriture¹⁵. D'autres apports ont contribué à notre méthodologie de recherche tels ceux de Michael Camille, qui a remarqué le rapport des inscriptions avec l'histoire de la langue et la formation de la pensée, la valeur visuelle des images marginales, leur langage et leur relation avec le sujet principal¹⁶. La notion de marginalité et du *limes* (comme espace frontière) est un thème très important aussi dans notre sujet, en considération de certaines inscriptions, souvent placées dans le cadre de la

peinture ou sur l'encadrement des architectures et des sculptures. Pour notre sujet, les travaux d'Éric Palazzo sur le rapport entre art et liturgie ¹⁷ et de Robert Favreau sur épigraphie et iconographie ¹⁸ sont aussi des références. Enfin, le travail d'Herbert Kessler a mis en lumière le rôle des inscriptions comme apport à la narration, en entendant la valeur du mot « exposé » comme texte mais aussi comme mémoire, image mentale et figure de l'invisible. Dans l'art du Moyen Âge, la fusion du mot et de l'image produit un « spiritual seeing », à la manière de la prédication orale qui s'adressait au public ¹⁹. Il s'agit d'un parcours qui remonte à la mnémotechnique ²⁰. À partir d'Augustin en passant par Hugues de Saint-Victor et aux Victorins²¹, les auteurs du Moyen Âge accordaient beaucoup d'attention à la mémorisation de la Bible et ils ne faisaient aucune distinction entre la mémoire visuelle et la mémoire verbale. Les images comme les mots écrits étaient organisées pour frapper l'œil mental et pour guider le lecteur du texte.

- 7 En passant de l'historiographie traditionnelle à l'analyse du « visible », ou de la représentation intérieure, mentale et « invisible » ²², liées à la mémoire, l'histoire de l'art peut entrer en contact avec le cognitivisme et les neurosciences ²³. Aussi, selon les mots de Thomas Mitchell, l'histoire de l'art peut-elle assumer une position intellectuelle centrale parce que son principal objet théorique – la représentation visuelle – peut faire l'objet d'une autre discipline des sciences humaines ²⁴.
- 8 Pour comprendre l'œuvre d'art, il faudra donc prendre en compte le point de vue de l'observateur et partir de la description de toutes les parties structurelles de l'image, y compris l'écriture quand elle existe. Nous partirons donc des définitions données par Armando Petrucci de l'écriture d'apparat (ou monumentale) et de l'écriture exposée, pour franchir la « frontière ambiguë » entre image et texte ²⁵, donc entre visible et lisible (où visible et invisible), et interpréter avec un regard unitaire le « monument » telle que « document », selon la définition donnée par Jacques Le Goff ²⁶.
- 9 Les inscriptions, par leurs qualités iconiques et stylistiques (relatives à la forme), textuelles (langue et contenu), mais aussi dans les modalités de leur « exposition », de leur organisation « rhétorique » dans un espace visible, sont elles-mêmes des images et se présentent comme des parties intégrantes du discours iconographique ²⁷. Du coup, leur examen est indispensable pour interpréter l'œuvre dont elles font partie. En fait, lorsque les systèmes de communication figurée et de communication linguistique apparaissent ensemble dans un même contexte, ils puisent des significations l'un dans l'autre et génèrent à leur tour de nouveaux contenus sémantiques. Dans ce cadre, le texte écrit peut aussi évoquer des images « invisibles » et « intérieures », et ouvrir ainsi la recherche aux terrains de la mémoire, du cognitivisme et de la construction de l'imaginaire.
- 10 Pour comprendre le message des compositions figuratives du Moyen Âge (et plus encore), il faudra donc tenir compte de la présence des inscriptions gravées, peintes ou, en général, écrites dans les objets. Dans ces cas, nous utiliserons une méthodologie que nous avons nommée épiconographie ²⁸.
- 11 Le terme regroupe les significations originaires de épigraphie – TMpi-gr̥f̥fein = écrire sur – et de iconographie – e,,konograf...a = représentation figurée –, sans oublier les autres significations possibles de gr̥f̥fein – écrire, mais aussi dessiner, peindre, représenter – sur (TMpi) l'image (e,,kón), en considérant que l'écriture est un signe et aussi une icône. Il s'agit donc d'une « façon de voir », qui n'est pas simplement le résultat de la somme d'un examen épigraphique et iconographique, mais un véritable système d'interprétation (descriptive et analytique), qui considère l'objet artistique comme un « composé irréversible ». On abandonne de la sorte la dichotomie entre texte et image pour placer

l'ouvrage dans le champ de la perception visuelle et cognitive du contexte historique et culturel dont il est le produit.

- 12 L'épiconographie veut désigner la fusion de l'examen épigraphique avec le travail iconographique et iconologique pour aboutir à une analyse qui dépasse la dichotomie texte/image en partant de l'analyse des aspects matériels de l'objet d'art. Il est nécessaire, alors, d'établir un schéma de description détaillée qui comprendra soit l'examen progressif de l'œuvre, soit l'examen morphologique et stylistique, soit l'examen linguistique et philologique, encadré dans des coordonnées historiques.
- 13 L'objet d'art sera soumis à des questions fondamentales touchant aussi bien l'image que l'écriture et leur rapport.
 - Quoi ? D'abord, en partant de l'examen matériel de l'objet dans son ensemble, nous mettrons en évidence la matière du support – de l'objet d'art et de l'inscription. Nous passerons ensuite à l'édition critique de l'inscription, ainsi qu'à la typologie du texte et au sujet iconographique représenté dans l'œuvre.
 - Comment ? Très importante est la technique d'exécution – incision, peinture, gravure, etc. – en rapport avec les couleurs du support et des lettres. Ensuite, nous passerons à l'examen des caractères stylistique et graphique de l'écriture : la typologie scripturaire, le *ductus*, le module – ou plutôt le rapport entre la hauteur et la largeur de la lettre –, le tracé, la présence de liaisons, les fusions de lettres, le mouvement de l'écriture, l'espace entre les lettres et les mots, les abréviations, en utilisant le vocabulaire emprunté à la paléographie et à l'épigraphie.
- 14 Une deuxième réponse, évidemment, concerne la langue, sa forme littéraire et le contenu textuel.
 - Où ? Les œuvres d'art sont situées dans un espace. Nous considérons donc la localisation originale de l'objet et de son illumination ou éclairage, en prenant également en compte les inscriptions sur les architectures. Dans ce cas, l'analyse de l'écriture et de son espace graphique sera directement liée à l'espace architectonique et à sa symbolique.
- 15 En ce qui concerne la composition des textes au sein des images, des solutions seront différentes par rapport au « cadre » – à l'intérieur, à l'extérieur, en marge – ou à leur emplacement exact en relation à des figures particulières, l'espace graphique disponible – qu'il soit prévu, délimité, libre, figuré, etc. La considération de l'illumination originale et de sa position dans l'espace, mises en regard avec les caractères morphologiques de l'inscription (couleur y compris), nous permettra de comprendre la visibilité et la lisibilité du texte.
 - Qui et par qui ? Ces deux questions visent à identifier les auteurs des inscriptions et/ou de l'œuvre, ainsi que les commanditaires. Dans ce cas, on pourra comprendre le fonctionnement de l'atelier de l'artiste, de l'éventuelle conscience de soi – dans le cas des signatures –, son rapport avec le commanditaire et, dans un sens large, avec la société.
 - Quand ? La définition chronologique de l'œuvre (et de l'écriture) est aussi susceptible d'examen par le biais d'une comparaison stylistique entre images, lettres et contenu textuel.
 - Pourquoi ? L'analyse de la fonction de l'écriture dans l'image se révèle essentielle pour la compréhension de l'œuvre, ainsi que pour saisir le message de l'ensemble texte/image en relation avec la dernière question.
 - Pour qui ? C'est-à-dire le public, en étant attentif aux différents « spectateurs » élus aussi par les règles internes (composition de l'image) ou externes (condition de visibilité) de la vision de l'œuvre.

- 16 Tous ces éléments permettent de mettre en relief la visibilité importante ou mineure des inscriptions (et de l'œuvre d'art), leur fonctionnement dans le contexte figuré et, en leur qualité d'images, leur impact sur l'observateur. On pourra aussi déchiffrer les associations possibles entre les figures, les formes graphiques et les textes à travers l'étude, démarche traditionnelle de l'historien d'art, des rapports formels internes au langage figuré. Le travail philologique et historique sur le texte exige une compréhension plus profonde des sources littéraires (historiques ou bibliques), des images, de leur usage, de leur choix et de leur composition visuelle, ainsi que de la société qui a produit ces discours.
- 17 Ces aspects méritent assurément d'être pris en compte dans une étude historique de l'art en Bourgogne dans une perspective large et une vision panoramique attentive au rapport avec l'Église de Rome, la France et la Méditerranée à l'époque de la Réforme grégorienne.
ee
- 18 Le projet se propose de comprendre comment se définit, entre le XI^e et le XIII^e siècle, une autre conception du discours visuel dans les œuvres d'art médiévales de l'Occident latin, fondée sur une manière différente d'envisager, puis de poser, les relations de l'humain au divin, donc aussi à l'invisible. Ce « discours » était réalisé par l'apposition des mots écrits qui guidaient l'observateur (et le lecteur) dans l'interprétation des images mais aussi dans la visualisation de l'invisible – souvent marqué par la présence de l'écriture. Dans cette période, la production artistique de l'Église est en effet caractérisée par l'emploi croissant d'écritures d'apparat qui veillent à ce que le message soit correctement interprété. Sur ce terrain, les représentations figurées et l'écriture, comprise dans ses deux acceptions de signe graphique, de forme iconique et de texte à lire, sont organisées de manière rhétorique, suivant les règles de la *compositio* et de la *dispositio* ²⁹, pour la méditation et la mémorisation.
- 19 Pour ce faire, on privilégie un domaine qui se veut exemplaire : l'art de la France et de l'Italie aux XI^e et XII^e siècles. Le socle initial est une comparaison entre l'art roman de la Bourgogne et du Latium portée dans une perspective de continuité du mouvement de la *renovatio ecclesiae*, depuis Cluny jusqu'à la Réforme grégorienne.
- 20 La reprise culturelle des XI^e-XII^e siècles, liée à la naissance des communes et à l'accès au pouvoir des élites laïques, entraîne une augmentation des écrits épigraphiques dans toute la péninsule italienne. À Rome comme ailleurs, les modifications urbanistiques, les restaurations et la construction de nouveaux édifices, religieux pour la plupart, favorisent la diffusion des textes « exposés ». Toutefois, malgré une reprise modérée de l'alphabétisation qui touche alors les laïcs, l'Église demeure le *dominus* incontesté de la culture, surtout écrite. La nouvelle organisation de la curie pontificale et l'essor des écoles monastiques forment un nombre toujours croissant de professionnels de l'écriture. Dans le domaine de la peinture, les moines jouent aussi un rôle fondamental dans le renouvellement de la grammaire des images et des écritures.
- 21 La Bourgogne est une des régions clés pour l'art roman. Les travaux d'Émile Mâle ³⁰, de Raymond Oursel ³¹ et, plus récemment, de Christian Sapin ³² et de Daniel Russo ³³, nous donnent un regard approfondi sur l'architecture, l'iconographie et l'anthropologie de l'image. De leur côté, les recherches de l'équipe du CEM d'Auxerre et de l'UMR 5594 ARTeHIS de Dijon, nous ont montré les liens des décors avec l'architecture et la société médiévale. Il manque pourtant dans cette région un travail sur l'histoire de l'écriture au sens large, anthropologique et touchant la société médiévale.

- 22 À partir du XI^e siècle, à travers le rôle des monastères, en particulier celui de Cluny, la Bourgogne devient un centre bien situé pour qui veut comprendre les changements et les réformes qui touchent la liturgie, la vie quotidienne et l'organisation des monastères au sein de la société, mais aussi le nouveau langage à travers les images ainsi que les structures cognitives de l'homme médiéval. Les sites monastiques aussi bien que les cathédrales ont été dès les XI^e-XII^e siècles ces foyers artistiques, mais ils n'auraient pu exister sans le renouvellement ou les nouvelles exigences de la liturgie liées à des principes de réformes en profondeur. La Bourgogne offre depuis le Moyen Âge une diversité d'espaces, où se manifestent des changements architecturaux, par l'adaptation à la liturgie, et des mutations dans la décoration destinés à marquer l'espace avec des messages « rhétoriques ». En outre, le nouveau langage qui se met en place n'est pas seulement un fait « monastique » ou de réforme, mais l'un des révélateurs de l'organisation et des transformations sociales en cours, soutenu également par l'essor du pouvoir seigneurial.
- 23 Pendant cette période, le décor exprime un véritable changement dans le développement de la sculpture en pierre à l'extérieur des édifices, depuis la fin du XI^e siècle et tout au long du XII^e siècle. Le développement du décor sculpté constitue le phénomène le plus marquant des premières décennies du XII^e siècle ; on observe alors plusieurs tentatives pour doter les chapiteaux et les portails d'importants programmes de sculptures ³⁴. Pour leur part, les images peintes contribuent à créer un espace liturgique spécifique, un lieu rituel, donc un lieu où s'effectuaient une transaction sociale et un changement des formes de la vie religieuse.
- 24 Dans le domaine de la sculpture, on dispose d'un large catalogue, à partir des travaux d'Arthur Kingsley Porter ³⁵ et d'Émile Mâle, et des recherches de Neil Stratford ³⁶, Éliane Vergnolle ³⁷, Marcello Angehen et Christian Sapin. Pour l'étude des textes épigraphiques – dans une perspective large –, le travail de Calvin B. Kendall sur les portails romans donne un bon aperçu, mais Kendall n'est pas historien d'art et il n'a pas travaillé sur le rapport entre texte – iconographie – espace architectural et objectif de l'ouvrage ³⁸.
- 25 Pour ce qui est de la peinture, le travail de l'UMR 5594 ARTeHIS de Dijon a permis de recenser plus de 350 peintures sur le territoire de la Bourgogne médiévale ³⁹. Ces travaux sont encore en cours. De plus, dans le cadre des travaux de l'équipe CNRS « Épigraphie, culture écrite » du CESC de Poitiers, le Corpus des inscriptions de la France médiévale ⁴⁰ a édité plusieurs inscriptions sculptées et diverses inscriptions peintes de la Bourgogne.
- 26 À titre d'exemple, et pour illustrer l'extrême richesse de l'art bourguignon, un regard croisé nous a conduits à isoler les tympans sculptés sans inscription des tympans avec inscriptions. La porte et la place au-devant de la porte sont un lieu public important. Devant les portes des églises se déroulent des rites, les cérémonies de la dédicace, du baptême, du mariage ; en outre, le symbolisme de la « porte du ciel » trouve, avec les portails historiés, des formes d'expression inédites, dont de multiples inscriptions révèlent l'importance et la richesse. Les inscriptions qui citent la porte sont associées à la porte de l'église, mettent l'accent sur deux grands thèmes, qui constituent une ecclésiologie et une christologie. La porte ouvre sur la maison de Dieu et elle est, par là, la porte du ciel. La liturgie de la dédicace souligne cette idée et influence l'épigraphie et l'iconographie des images. La porte est aussi le Christ par qui doivent passer tous ceux qui veulent entrer dans le royaume des cieux ⁴¹.

- 27 Analyser les images des portails, en rapport avec la présence (ou l'absence) du texte écrit nous amènera à comprendre la fonction des images (et du texte), ainsi que la composition du discours, de son public et de son objectif ⁴².
- 28 Pour l'iconographie des fresques dans l'abside de Berzé-la-Ville, Éric Palazzo avait déjà remarqué la forte attirance par l'Église réformée de Rome, symbolisé par le choix des saints ; les reliques de certains d'entre eux se trouvaient à Cluny ⁴³. On peut d'ores et déjà suggérer la ressemblance entre le visage du Christ et l'icône du Sauveur de Saint-Jean-de-Latran, par le biais de la « copie » de Tivoli. L'icône du Sauveur était l'une des plus vénérées à Rome, portée en procession dans la ville lors de la fête de l'Assomption, mais aussi patrimoine exclusif du pape lors de son élection au siège pontifical. Par conséquent, reproduire cette image « sacrée » avait une portée symbolique et peut être « politique », qui n'a pas encore été remarquée et qu'il convient de vérifier et d'interroger dans le cadre des rapports Italie/France au XII^e siècle.
- 29 Du point de vue de l'épigraphie peinte, il faudra classer les inscriptions et les comparer avec les écritures des livres – par exemple celle des Bibles Atlantiques – et des pierres pour relever l'existence d'un projet graphique (et artistique).
- 30 On dispose, donc, d'ores et déjà, d'un bon nombre de monuments et d'inscriptions pour mener une recherche qui porte sur l'iconographie, en intégrant aussi les inscriptions comme sujet iconographique en soi, comme terme de comparaison entre le style graphique – mais aussi linguistique et littéraire – et le style formel des images, ainsi que comme guide exégétique pour le lecteur/observateur.
- 31 Notre objectif est l'étude, dans cette perspective unitaire et comparative, de l'art roman en Bourgogne en proposant une comparaison avec l'Italie, pour interpréter l'unité décorative et symbolique de l'église et comprendre le message iconographique de l'ensemble, le discours visuel et le statut de l'image.
- 32 Pour ce qui concerne l'Italie, les exigences de rénovation et de propagande, inhérentes à la Réforme ecclésiastique, favorisent l'élaboration d'une stratégie de communication « orientée », d'après la notion d'« Art dirigé » d'Hélène Toubert ⁴⁴, même si ces opérations ne se sont pas limitées au seul renouveau paléochrétien ⁴⁵.
- 33 Grâce à un large inventaire d'inscriptions gravées sur pierre et peintes réalisées à Rome et dans le Latium, nous avons pu constater que les inscriptions attribuables au pape ou aux hautes sphères ecclésiastiques suivent un parcours formel proche de l'évolution des écritures d'apparat des manuscrits de luxe, empruntées à l'époque classique. L'analyse des inscriptions *pictae* montre une organisation hiérarchique privilégiant les didascalies et les commentaires des scènes figurées. Nous avons pu ainsi découvrir que la rédaction du texte des inscriptions et leur disposition dans l'apparat figuratif témoignent de l'influence de la rhétorique appliquée aux pratiques de la lecture et de la mnémotechnique. La subdivision des espaces scripturaux et iconographiques, avec des sens précis et des correspondances sémantiques au sein de la représentation figurée, apparaît donc, par contraste, normalisée dans les décors monumentaux attribuables à la Réforme grégorienne.
- 34 Les travaux d'Herbert Kessler sur la narration peinte, ses modes de composition et son emplacement dans les églises de Rome et du Latium ont renouvelé le rapport entre les arts et la réforme de l'Église ⁴⁶. Les dernières études comprises dans le *Corpus de la peinture médiévale romaine* ⁴⁷ et nos travaux sur l'art et l'épigraphie de la Réforme grégorienne à Rome font figures de références fortes pour ce projet ⁴⁸.

- 35 Nous nous proposons aussi de faire une comparaison ponctuelle avec la production épigraphique européenne et avec la production du livre, surtout en France et en Italie.
- 36 L'épiconographie nous permettra d'analyser la production artistique médiévale dans sa valeur de monument complexe, selon la conception des contemporains de l'objet. L'examen comparé des œuvres d'art produites en Italie et en France, dans une perspective de transformation du langage commun à la culture méditerranéenne, à partir de la culture « byzantine », vise plusieurs objectifs, de prime abord à caractère général :
- comprendre la construction du langage visuel de l'art roman « européen », ses règles de composition et ses stratégies face au public ;
 - comprendre le fonctionnement de la société médiévale par l'examen de son imaginaire et du processus cognitif d'acquisition des informations, de la mémorisation et de l'élaboration créative de la pensée.
- 37 Le discours rhétorique porté par l'image peut être analysé à travers sa composition (image, écriture, architecture), ses rapports culturels avec la tradition locale (Bourgogne et Latium) et les exigences culturelles et ecclésiastiques de la Réforme, mais aussi des seigneuries régionales (surtout en France), en arrivant à interroger l'usage et la fonction du monument et sa capacité de créer un imaginaire collectif et ses influences sur la production artistique ultérieure.
- 38 Dans ce sens, nous nous proposons de mener un travail de comparaison entre iconographie, texte et espace, dans les œuvres d'art monumentales de la Bourgogne et de l'Italie réalisées à partir du XI^e siècle jusqu'à la fin du XII^e siècle, pour comprendre :
- la chronologie des monuments fixée à partir de données archéologiques, documentaires et stylistiques, pour mieux fonder une réflexion théorique et interprétative ;
 - les règles rhétoriques de la création des thèmes iconographiques, soit liés aux exigences locales, soit monastiques, soit adaptés aux thèmes de la Réforme ecclésiastique, ou suggérés par la naissance de l'époque seigneuriale – donc aussi du commanditaire laïc. De fait, le langage « roman » des XI^e et XII^e siècles est l'un des révélateurs de l'organisation et des transformations sociales en cours ;
 - l'agencement des décors dans l'espace sculpté et peint par rapport à l'architecture et à l'espace habité par le public, en prenant en considération les différences de publics et donc d'espaces ;
 - le changement et la continuité des formes graphiques de l'écriture « exposée », la diffusion des typologies particulières d'écriture et leur rapport avec l'image et le monument ;
 - la diffusion des textes épigraphiques par rapport à leurs sources littéraires et à l'iconographie des monuments.
- 39 Il s'agit de lancer un nouveau regard sur un sujet fondamental dans l'art roman, en travaillant avec une méthodologie qui considère l'image comme le résultat d'un discours complexe articulé à la composition du langage figuratif et écrit, composé comme une unité linguistique visuelle. Nous nous proposons de rediscuter la façon de voir l'art médiéval, donc la notion d'objet, sa construction et sa perception dans la société, pour comprendre le statut de l'image et le statut de l'écriture. Les résultats de cette recherche pourront aussi favoriser notre compréhension de la formation du langage visuel médiéval, sa composition et son impact sur l'imagerie et sur l'apprentissage de l'homme du Moyen Âge, tant d'un point de vue régional, en Bourgogne et en Latium, que d'un point de vue global lié à l'art roman et à la naissance d'un nouveau langage.

NOTES

1. AURELIUS AGUSTINUS, In Iohannis Evangelium tractatus, 24, 2, éd. CCSL, 34, p. 245, l. 16-26 ; ID., Contra Faustum Manicheum, 22, 73, éd. PL, 42, col. 446-447 ; E. D. English, Reading and Wisdom. The Doctrina Christiana of Augustine in the Middle Ages, Notre-Dame, 1998.
2. GREGORIUS MAGNUS, Registrum Epistularum, IX, 209, éd. CCSL, 140A, p. 768, l. 12-14 et XI, 10, p. 874, l. 23-26.
3. ALBERTUS MAGNUS, De Bono, éd. H. FECKS, B. GEYER et W. KÜBEL, Opera omnia, « Monasterii Westfaliorum in aedibus Aschendorff », XXVIII, 1951, 16 et 18, p. 251, 288.
4. THOMAS AQUINAS, Summa Theologiae, I, 1, Quaestio 1, articulus 9, Utrum sacro scriptura debeat uti metaphoris, éd. P. Caramello, Turin, 1952, p. 8.
5. Voir J. BARRETO, Visible et lisible. Confrontations et articulations du texte et de l'image, Paris, 2007 : « <http://209.85.129.104/recherche/resultat.aspx?recherche=refine&auteur=J%E9r%E9mie+Cerman> » ; « <http://209.85.129.104/recherche/resultat.aspx?recherche=refine&auteur=Gilles+Soubigou> » ; « <http://209.85.129.104/recherche/resultat.aspx?recherche=refine&auteur=Valentine+Toutain%2Dquittelier> ». Voir aussi I. ILLICH, *Du lisible au visible : la naissance du texte, un commentaire du Didascalicon de Hugues de Saint-Victor*, trad. de l'anglais J. Mignon, rév. M. Sissung, Paris, 1991.
6. M. FOUCAULT, L'ordre du discours, Paris, 1970.
7. A. CAMPANA, « Paleografia oggi. Rapporti, problemi e prospettive di una "coraggiosa disciplina" », Studi Urbinati, 61 (1967), p. 1013-1030 ; ID., « La testimonianza delle iscrizioni », in Wiligelmo e Lanfranco. Il duomo di Modena, Modène, 1984, p. 363-373.
8. R. FAVREAU, Études d'épigraphie médiévale, Limoges, 1995 (Cahiers de civilisation médiévale, 38/4, numéro spécial) ; ID., Épigraphie médiévale, Turnhout, 1997 (L'atelier du médiéviste, 5).
9. A. PETRUCCI, Jeux de lettres. Formes et usages de l'inscription en Italie, 11^e-20^e siècle, trad. de l'italien M. AYMARD, Paris, 1993 (Turin, 1986).
10. E. PANOFKY, Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento, Turin, 1984 (Oxford, 1939), p. 5-9. Voir M. A. HOLY, Panofsky and the Foundations of Art History, Londres, 1984.
11. A. GRABAR, Les Voies de la création en iconographie chrétienne. Antiquité et Moyen Âge, Paris, 1979 ; ID., L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge, Paris, 1968, p. 52 ; ID., « La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge », in Actes du VI^e Congrès international d'études byzantines (Paris, 1948), Paris, 1951, p. 107-114. Cf. M. G. MUZJ, Un maître pour l'art chrétien : André Grabar. Iconographie et théophanie, Paris, 2005.
12. A. GRABAR, L'art de la fin de l'Antiquité..., ibid., p. 52.
13. E. GOMBRICH, Art and Illusion. A Study in the psychology of pictorial representation, Londres, 1960 ; voir J. ONANS, « Wilde, Pevsner, Gombrich... : la "Kunstgeschichte" en Grande-Bretagne », Perspective, 2 (2007), p. 194-206 et 200-203 ; R. ARNHEIM, Art and Visual Perception : a Psychology of the Creative Eye, Berkeley 1954.

14. H. BELTING, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, 1981 ; J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999, sur l'écriture, p. 72-95 ; J. BASCHET et J.-C. SCHMITT (dir.), *L'image : fonction et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996 ; J.-M. SANSTERRE et J.-C. SCHMITT, (dir.), *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, Turnhout, 1999.
15. H. BELTING, *La vraie image. Croire aux images ?*, trad. fr. J. TORRENT, Paris, 2007 (Munich, 2005).
16. M. CAMILLE, « Seeing and reading. Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy », *Art History*, 8 (1985), p. 26-49 ; ID., *Image on the edge. The Margins of Medieval Art*, Londres, 1992. Voir aussi L. G. DUGGAN, « Was Art really the "Book of the Illiterate" ? », *Word and Image*, 5 (1989), p. 227-251 ; J.-C. SCHMITT, « Écriture et image : les avatars médiévaux du modèle grégorien », in E. BAUMGARTNER et C. MARCHELLO-NIZIA (dir.), *Théories et pratiques de l'écriture au Moyen Âge*, Paris, 1988, p. 119-128 (*Littérales*, 4).
17. É. PALAZZO, « Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd'hui : un éclairage méthodologique », *Cahiers de civilisation médiévale*, 39 (1996), p. 65-69 ; ID., *Liturgie et société au Moyen Âge*, Paris, 2000.
18. R. FAVREAU, « L'apport des inscriptions à la compréhension des programmes iconographiques », in *Lecturas de Historia del Arte*, Ephialte, 1992, p. 33-50. Voir supra, n. 8 ; ID., *L'épigraphie médiévale...*, op. cit., p. 257-274.
19. H. L. KESSLER, « Picture as Scripture in Fifth-Century Churches », *Studia Artium Orientalis et Occidentalis*, 2 (1985), p. 17-31 ; ID., « Diction in the "Bibles of the illiterate" », in I. Lavin (dir.), *World Art. Themes of Unity in Diversity*, University Park and London, 1989, t. 2, p. 297-308 ; ID., *Spiritual seeing : picturing God's invisibility in Medieval art*, Philadelphie, 2000 ; ID., *Neither God nor Man. Words Images and the Medieval Anxiety about Art*, Fribourg-en-Brisgau/Berlin/Vienne, 2007.
20. M. CARRUTHERS, *The Book of Memory*, Cambridge, 1990 ; EAD., *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. de l'anglais F. DURAND-BOGAERT, Paris, 2002 (Cambridge University Press, 1998).
21. P. SICARD, *Diagramme médiévaux et exégèse visuelle. Le Libellus de formatione archie de Hugues de Saint-Victor*, Paris/Turnhout, 1993 ; D.M. COUTLER, *Per Visibilia ad invisibilia. Theological Method in Richard of St. Victor (d. 1173)*, Turnhout, 2006.
22. D. GANZ et T. LENTES (dir.), *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*, Berlin, 2004 ; A.-M. BOUCHÉ et J. HAMBURGER (dir.), *The Mind's Eye : Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, 2005.
23. L. MAFFEI et A. FIORENTINI, *Arte e cervello*, Bologne, 1995 ; R. L. GREGORY, *Eye and Brain : the Psychology of Seeing*, New York, 1966 ; G. ROQUE, *Boundaries of Visual Images*, 2005 (*Word & Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, 21/2).
24. W. J. T. MITCHELL, *Picture Theory*, Chicago, 1994, p. 15.
25. G. CAVALLI, « Testo e immagine una frontiera ambigua », in *Testo e immagine nell'Alto Medioevo*, Spolète, 1994 (*Settimane di studi del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo*, 41), t. 1, p. 31-62.
26. J. LE GOFF, « Documento-Monumento », in *Enciclopedia Einaudi*, t. 5, Turin, 1978, p. 38-48. Cf. J. LE GOFF et J.-C. SCHMITT, « L'histoire médiévale », *Cahiers de civilisation médiévale*, 39 (1996), p. 9-25.
27. Voir aussi F. DAGOGNET, *Iconographie et écriture*, Paris, 1973 ; ID., *Pour une théorie générale des formes*, Paris, 1975.

28. S. RICCONI, « L'«Epiconografia» : l'opera d'arte come sintesi visiva di scrittura e immagine », in *Medioevo : arte e storia*, X Convegno internazionale di studi, Parme, 2007, à paraître. En avril 2008, nous avons également présenté l'épiconographie au colloque annuel de la Medieval Academy of America (Vancouver) et à l'université de Knoxville (Tennessee).
29. Cf. M. BECKWITH PARKERS, « The Influence of the Concepts of *Ordinatio* e *Compilatio* on the developpment of the book », in J. J. G. ALEXANDER et M. T. GIBSON (dir.), *Medieval learning and Literature. Essays presented to Richard William Hunt*, Londres, 1987, p. 115-141 ; M. CARRUTHERS, *The Book of Memory*, p. 221-257.
30. É. MÂLE, *L'art religieux du XII^e siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1998 (8^e éd. augmentée d'annexes).
31. R. OURSEL, *France romane*, 2 vol., La Pierre-qui-Vire, 1989-1990.
32. C. SAPIN, *Bourgogne romane*, Dijon, 2006.
33. D. RUSSO, « Peintures murales médiévales. Tendances et perspectives de recherches », *Histoire de l'art*, 58 (2006), p. 2-6 (n. s. « Peintures ») ; ID., « D'une réforme à l'autre : l'étude des peintures religieuses en Bourgogne, XII^e-XVI^e siècle », in ID. (dir.), *Peintures murales médiévales, XII^e-XVI^e siècle. Regards comparés*, Dijon, 2005, p. 103-112 ; ID., « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines) », *Revue Mabillon*, 11 (2000, n. s.), p. 57-87.
34. M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, 2003.
35. A. K. PORTER, *Lombard architecture*, 3 vol., New Haven, 1917.
36. N. STRATFORD, *Studies in Burgundian Romanesque Sculpture*, 2 vol., Londres, 1998.
37. É. VERGNOLLE, *L'art roman en France*, Paris, 1994, p. 237-254.
38. C. B. KENDALL, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and their Verse Inscriptions*, Toronto/Buffalo/Londres, 1998.
39. *D'ocre et d'azur : peintures murales en Bourgogne*, catalogue d'exposition du musée Archéologique de Dijon, 1992 ; D. RUSSO (dir.), *Peintures murales médiévales...*, op. cit.
40. R. FAVREAU (dir.), *Corpus des inscriptions de la France Médiévale*, t. 19 (Jura, Nièvre, Saône-et-Loire), Paris, 1997 ; t. 20 (Côte-d'Or), Paris, 1999 et t. 21 (Yonne), Paris, 2000.
41. R. FAVREAU, « Le thème épigraphique de la porte », *Cahiers de civilisation médiévale*, 24 (1991), p. 267-279.
42. Pour ce qui concerne les inscriptions *pictae*, on peut citer, entre autre : en Côte-d'Or, à Combertault, l'église Saint-Hippolyte ; à Sussey-le-Maupas, Saint-Pierre-et-Saint-Paul ; dans la Nièvre, à Nevers, la cathédrale Saint-Cyr-et-Saint-Julitte ; en Saône-et-Loire, à Berzé-la-Ville, la Chapelle des Moines ; à Burnand, Saint-Nizier ; à Tournus, l'abbatiale Saint-Pierre ; dans l'Yonne, à Auxerre, la cathédrale Saint-Étienne.
43. É. PALAZZO, « L'iconographie des fresques de Berzé-la-Ville dans le contexte de la réforme grégorienne et de la liturgie clunisienne », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 19 (1988), p. 169-182. Voir aussi Y. CHRISTE, « À propos des peintures de Berzé-la-Ville », *Cahiers archéologiques*, 44 (1996), p. 77-84 ; D. RUSSO, « Espace peint, espace symbolique... », op. cit.
44. H. TOUBERT, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, 1990. Kitzinger pensait pouvoir fixer au Mont-Cassin, rénové par l'abbé Didier, le centre culturel d'où serait partie cette programmation idéologique consciente des faits figurés ayant ensuite influencé la papauté, cf. E. KITZINGER, « The Gregorian Reform and the Visual Arts : a problem of method », *Transaction of Royal Historical Society*, 22 (1972, 5^e s.), p. 87-102 ; ID

., « The Arts as Aspects of a Renaissance. Rome and Italy », in R. L. BENSON et G. CONSTABLE (dir.), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, Cambridge, 1982, p. 637-670. Sur le Mont-Cassin, cf. H. BLOCH, « Monte Cassino, Byzantium and the West in the earlier Middle Ages », in *Dumbarton Oaks Papers*, t. 3, 1946, p. 166-224 ; ID., *Monte Cassino in the Middle Ages*, 3 vol., Cambridge, 1986 ; H. E. J. COWDREY, *The Age of the Abbot Desiderius. Montecassino, the Papacy and the Normans in the Eleventh-Twelfth Centuries*, Oxford, 1983.

45. Cf. F. GANDOLFO, « Reimpiego di sculture antiche nei troni papali del XII secolo », *Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti*, 47 (1974-1975, 3^e s.), p. 203-218 ; ID., « Simbolismo antiquario e potere papale », *Studi romani*, 29 (1981), p. 9-28 ; ID., « La cattedra “gregoriana” di Salerno », *Bollettino storico di Salerno e Principato Citra*, 2 (1984), p. 5-29 ; I. HERKLOTZ, *Gli eredi di Costantino. Il papato, il Laterano e la propaganda visiva nel XII secolo*, Roma, 2000 ; S. ROMANO, « Arte del Medioevo romano : la continuità e il cambiamento », in A. VAUCHEZ (dir.), *Storia di Roma dall'antichità ad oggi, Roma medievale*, Bari, 2001, p. 267-289.

46. H. L. KESSLER, *Old St. Peter's and church decoration in Medieval Italy*, Spolète, 2002.

47. M. ANDALORO et S. ROMANO (dir.), *La pittura medievale a Roma 312-1431, Corpus*, t. 1 (L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini, 312-468) et t. 4 (Riforma e tradizione, 1050-1198), Milan, 2006.

48. S. RICCIONI, « Epigrafia, spazio liturgico e Riforma gregoriana, un paradigma : il programma di esposizione grafica di Santa Maria in Cosmedin a Roma », *Hortus artium medievalium*, 6 (2000), p. 143-156 ; ID., « Gli altari di S. Galla e di S. Pantaleo. Una “lettura” in chiave riformata dell'Antico », *Hortus artium medievalium*, 9 (2005), p. 189-200 ; ID., *Il mosaico di S. Clemente a Roma. “Exemplum” della Chiesa riformata*, Spolète, 2006 ; ID., « “Litterae” et “Figurae”. Pour un art “rhétorique” dans la Rome de la Réforme grégorienne », in *Rome et la Réforme grégorienne. Traditions et innovations artistiques (XI^e-XII^e siècles)*, Rome, 2007, p. 141-163.

INDEX

Index géographique : France/Bourgogne, Italie/Latium

Mots-clés : art roman, épiconographie