HAL
open science

Les chapiteaux de la troisième église abbatiale de Cluny (fin XIe-début XIIe siècle) : étude iconographique

Sébastien Biay

To cite this version:

Sébastien Biay. Les chapiteaux de la troisième église abbatiale de Cluny (fin XIe-début XIIe siècle) : étude iconographique. Art et histoire de l'art. Université de Poitiers, 2011. Français. NNT : . tel-00671485

HAL Id: tel-00671485

https://theses.hal.science/tel-00671485

Submitted on 17 Feb 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université de Poitiers
Centre d'études supérieures de civilisation médiévale (CESCM, UMR 6223)
École doctorale n°525, Lettres, pensée, arts et histoire

Sébastien Biay

Les chapiteaux du rond-point de la troisième église abbatiale de Cluny

(fin XIe-début XIIe siècle)

Étude iconographique

Texte

Thèse de doctorat en histoire de l'art médiéval

Sous la direction de Claude Andrault-Schmitt

Jury de soutenance

Claude Andrault-Schmitt, professeur à l'Université de Poitiers, CESCM
Marcello Angheben, maître de conférences HDR à l'Université de Poitiers, CESCM
Manuel A. Castiñeiras González, professeur à l'Universitat Autònoma de Barcelone
Daniel Russo, professeur à l'Université de Bourgogne (Dijon), ARTeHIS (UMR 5594), membre sénior de l'Institut universitaire de France
Jean-Claude Schmitt, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris)
Cécile Treffort, professeur à l'Université de Poitiers, CESCM

3 novembre 2011

LES CHAPITEAUX DU ROND-POINT DE LA TROISIÈME ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY (FIN XIE-DÉBUT XIIE SIÈCLE)

Université de Poitiers

Centre d'études supérieures de civilisation médiévale
(CESCM, UMR 6223)

École doctorale n°525, Lettres, pensée, arts et histoire

Sébastien Biay

LES CHAPITEAUX DU ROND-POINT DE LA TROISIÈME ÉGLISE ABBATIALE DE CLUNY

(FIN XIE-DÉBUT XIIE SIÈCLE)

ÉTUDE ICONOGRAPHIQUE

Thèse de doctorat en histoire de l'art médiéval

Sous la direction de Claude Andrault-Schmitt

Jury de soutenance

Claude Andrault-Schmitt, professeur à l'Université de Poitiers, CESCM

Marcello Angheben, maître de conférences HDR à l'Université de Poitiers, CESCM

Manuel A. Castiñeiras González, professeur à l'Universitat Autònoma de Barcelone

Daniel Russo, professeur à l'Université de Bourgogne (Dijon), ARTeHIS (UMR 5594), membre sénior de l'Institut universitaire de France

Jean-Claude Schmitt, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris)

Cécile Treffort, professeur à l'Université de Poitiers, CESCM

3 novembre 2011

Sommaire

Sommaire 8

Remerciements 17

Abréviations et systèmes de références 19

Introduction 25

L'œuvre à l'époque contemporaine....26

Les huit chapiteaux....27

Problématique : la « lecture » de l'œuvre....29

Une datation toujours délicate....36

Le contexte artistique....38

Les sculpteurs....40

Plan de l'étude....41

PARTIE 1 Un siècle et demi d'études clunisiennes : panorama historiographique 43

CHAPITRE 1 L'œuvre du rond-point dans l'histoire des formes 47

Dater l'œuvre du rond-point : de la génétique du style roman à l'archéologie de l'abbatiale....48

Un miracle artistique à Cluny ? La primauté du Languedoc remise en question par A. Kingsley Porter....49

Débat technique : le sculpteur intervient-il avant ou après la pose du chapiteau ?....53

La datation des chapiteaux du rond-point par l'archéologie de l'abbatiale....55

L'apport de Kenneth J. Conant....55

Une remise en question : Francis Salet....59

Les dernières données : Anne Baud.....62

Des sources iconographiques ? 63

Justifier les hypothèses de datation.....64

Des essais de généalogie formelle 65

Une nouvelle perception des sources architecturales et décoratives de Cluny III : Ch. Edson Armi.....69

Le style des chapiteaux du rond-point autour de Cluny : l'influence historique de l'abbaye, le parcours des sculpteurs.....71

Regard critique sur l'histoire des formes 83

CHAPITRE 2 Un « programme iconographique » ? 87

Les quaternités divines 87

Une allégorie apologétique de la vie monastique ? 89

Une image musicale du macrocosme ? 95

Pas de « programme iconographique » ?.....101

PARTIE 2 Les signes en présence (végétalité, figures et inscriptions) : données de l'historiographie et nouvelles hypothèses 105

CHAPITRE 3 La végétalité corinthienne : réflexions sur le contexte de production et analyse formelle 109

Histoire du chapiteau corinthien : le chantier de Cluny III au sein de la Bourgogne romane 110

Anzy-le-Duc : l'épannelage à deux registres.....112

Cluny III et les ensembles associés : l'épannelage à profil concave et ses exceptions.....114

La place des chapiteaux corinthiens dans la « romanité clunisienne » 116

Éléments d'analyse formelle 118

Une évolution des formes au fil du chantier ? 119

Deux plastiques pour un seul chapiteau (C 1) 121

Les proportions des acanthes 124

Une conception rythmique des formes corinthiennes ? 126

Remarques complémentaires : des éléments de décor 128

CHAPITRE 4 Les sujets figurés : examen des hypothèses d'identification 131

Chapiteau 2 : les Saisons 132

Hypothèses écartées 132
Des Jeux antiques à la « palestre spirituelle » 132
Les quatre Éléments 133
Les quatre Humeurs 134
β : l'« Humeur colérique » 134
γ : le Sang 135

Hypothèse retenue 136
γ : l'Été 136
α : l'Hiver 139
β : le Printemps 140
δ : l'Automne (?) 142

Chapiteau 3 : les Vents 143

Hypothèses écartées 144
Des Occupations des mois 144
Des Travaux d'apiculture 144

Hypothèse retenue 145

Autre hypothèse écartée : l'Air (α) 148

Chapiteau 4 : les Vertus théologales et une quatrième Vertu (?) 148

Hypothèses écartées 150
Deux Vertus cardinales et deux Saisons 150
Quatre Arts mécaniques 151
Les Arts du *quadrivium* 151

Hypothèse retenue 153
β : la Charité 153
γ : la Foi ou l'Espérance ? 155

δ : l'Espérance ou la Foi ? 156
α : une quatrième Vertu (?) 157

Chapiteau 5 : la Philosophie et les Arts du *trivium* (?) 158

Hypothèses écartées 159
α et δ : deux Saisons 159
β et γ : deux Vertus cardinales 160
Les quatre Vertus cardinales 161

Hypothèse retenue 163
β : la Grammaire 163
γ : la Rhétorique 165
α : une personnification littéraire (la Sagesse ou la Philosophie ?) 165

Chapiteau 6 : les Fleuves du paradis 166

Chapiteaux 7 et 8 : huit jongleurs 171

CHAPITRE 5 LES INSCRIPTIONS : NOUVELLE PRÉSENTATION ET ANALYSE LITTÉRAIRE 179

Transcription, édition, scansion 180

Chapiteau 5 180

Chapiteau 7 184

Chapiteau 8 187

Analyse littéraire des inscriptions 190

Les chapiteaux musicaux (C 7 et C 8) : un thème commun pour deux poèmes distincts 190
Chapiteau 7 : une théorie musicale, ses ressorts théologiques et anthropologiques 191
Hic tonus orditur modulamina musica primus 192
Subsequitur ptongus numero vel lege secundus 195
Tertius impingit Christum que resurgere fingit 199
Succedit quartus simulans in carmine planctus 201
Chapiteau 8 : une rédemption musicale 204
Ostendit quintus quam sit quisquis tumet imus 204
Si cupis affectum pietatis respice sextum 207
Insinuat flatum cum donis septimus almum 209
Octavus sanctos omnes docet esse beatos 211

Des poèmes épigraphiques à la *musica* médiévale : comment décrire le lien musical ?.....213
La sémantique des verbes : perception, sensation, communication 214
L'énonciation : une coupure radicale entre le lecteur et Dieu 218
Synthèse : une métaphore de la compréhension musicale 220

Chapiteau 5 : deux thèmes distincts pour un poème unique 227
Dat nos monendum/cognoscendum prudentia quid sit agendum 228
Les ambiguïtés de *prudentia* : entre science et sagesse ...229
La fonction de l'anaphore : de l'avertissement à la connaissance 235
Ver primos flores primos producit odores / […] *vens quas decoquit aestas*.....237
Synthèse : une harmonie des mouvements de l'âme et de la nature 240

PARTIE 3 Démonter les images, remonter le sens : une proposition d'analyse de la construction figurative des chapiteaux 249

CHAPITRE 6 Des figures au contact des formes corinthiennes (C 2, C 3 et C 8) 253

Préambule : les formes corinthiennes habitées des portails romans en Bourgogne 254

Chapiteau 2 : le cycle des saisons 259

Chapiteau 3 : un schéma cosmologique des vents ? 264

Chapiteau 8 : l'itinéraire épigraphique d'une rédemption musicale....268

Le décor végétal : deux registres distincts 268

L'insertion des jongleurs dans le décor végétal.....270

La mise en forme du texte 272
Le support 272
La configuration du champ épigraphique 273
Une segmentation du champ 274

La fonction des retours à la ligne.....275
La disposition des mots et les abréviations.....277
Remarques d'ordre paléographique.....278

La structure globale de l'image.....279

CHAPITRE 7 Un paradis en trois dimensions (C 6) 285

Les arbres.....285

Les Fleuves.....286

La structure globale de l'image.....287

CHAPITRE 8 Des figures présentées dans des formes ostensives (C 4, C 5 et C 7) 293

Préambule : fonctions syntaxiques et sémantiques de la mandorle, de l'hexagone et du médaillon.....294

Problématique.....294

Le médaillon : dispositif itératif et marqueur symbolique.....296

Les dispositifs théophaniques.....299

Les mandorles non théophaniques des chapiteaux de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay.....301

Chapiteau 4 : la quaternité des Vertus (?).....305

La forme de la corbeille et son décor.....306

Le décor végétal, l'insertion des hexagones.....307

La présentation des figures dans les hexagones.....310

Chapiteau 5 (arts personnifiés, poème des saisons et de la prudence) : proposition d'une lecture cohérente.....312

Le décor végétal.....312

La présentation des figures dans les mandorles.....313
La mise en scène des figures.....314
Des relations entre les figures.....315

La mise en forme du texte.....316

La structure globale de l'image.....318
Préambule historiographique : le rôle des inscriptions.....318

Un sens de lecture 321

La quaternité des figures à l'épreuve du poème épigraphique 323
La figure initiale : α 323
L'ordre des arts : la séquence grammaire-rhétorique 325
La prudence dans sa relation aux arts du *trivium* 326
Pratiquer les arts : un apprentissage de la vertu 326
Discordances : le rejet des arts libéraux au XIe siècle 328
Être averti par la grammaire, connaître par la rhétorique 330
Les saisons, métaphore d'une maturation intellectuelle 332

Chapiteau 7 : le plain-chant et le corps musical des jongleurs.....334

Le décor végétal 334

La présentation des figures dans les mandorles.....336
La structure de la mandorle et la disposition des figures 336
La mise en scène des figures 337
Des relations entre les figures 340

La mise en forme du texte 342

La structure globale de l'image.....345

La quaternité de jongleurs à l'épreuve du poème épigraphique ..346
Historiographie 346
Une figuration de l'éthos des modes musicaux ?.....347
Un tonaire sculpté ? 350
Des relations symboliques entre les jongleurs et le poème 352
Synthèse : la musique des corps 358

PARTIE 4 Du « texte » iconographique au contexte monumental : regard synthétique sur l'œuvre du rond-point et sa place dans le projet architectural et décoratif de la Grande Église 363

CHAPITRE 9 Épigraphie : du complément sémantique au supplément dialectique 367

Ouverture sémantique : la pratique du *titulus*.....368

Relations spatiales entre figures et inscriptions.....375

Un enracinement réciproque des systèmes de signes 376

Produire du sens par la construction de l'image 383

Interaction entre les signes 385

Un principe commun d'organisation des systèmes de signes : la notion d'espacement de l'écriture 387

L'écrit dans le fonctionnement sémiotique de l'image : vers une relève du rythmique par le scriptural 393

CHAPITRE 10 Une économie visuelle de portée musicale : l'hypothèse d'un fonctionnement global de l'œuvre 395

Végétalité : la matrice corinthienne et ses variations 396

Dispositifs : une articulation dialectique (continu/discontinu) 400

Essai de synthèse : une iconographie musicale 404

CHAPITRE 11 Iconographie, topographie, architecture : une participation de l'œuvre à la construction du lieu 407

Une adéquation évidente de l'iconographie au lieu rituel.....408

La clôture interne de l'église comme image du paradis.....411

La Grande Église : quel décor pour quelle structure ?.....414

Un chevet à déambulatoire à Cluny : le choix d'une esthétique prestigieuse.....421

Le déambulatoire : un organe de circulation ? 422

Une « église-reliquaire » pour un monastère à reliques ?.....425

Entre topographie de l'abside et scénographie de l'église : le rond-point comme point d'orgue de l'architecture 429

La ronde-bosse, « privilège » formel des chapiteaux du rond-point 431

« Produire » l'architecture : monumentalités iconographique et épigraphique.....433

Les quaternités des chapiteaux au cœur du système architectural : du matériel à l'immatériel.....437

Conclusion 445

Relier les images entre elles : dispositif et agencement.....446

Relier le décor à l'église, l'église à la communauté et l'église au cosmos 449

Une tentative d'archéologie conceptuelle de l'œuvre.....450

ANNEXE 1 Normes adoptées pour la présentation des sources épigraphiques 455

Transcription de l'inscription.....455

Édition critique du texte épigraphique 456

ANNEXE 2 Les inscriptions : transcriptions, éditions et traductions révisées 457

Chapiteau 5 457

Chapiteau 7 458

Chapiteau 8 459

Bibliographie 461

Sources.....461

Sources manuscrites et fac-similés de manuscrits 461

Sources éditées.....461

Études.....472

Index 513

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu Claude Andrault-Schmitt pour avoir accepté de diriger la présente thèse de doctorat en iconographie médiévale, également pour la confiance qui m'a été témoignée tout au long de cette entreprise, ainsi que Marcello Angheben, qui a co-encadré cette dernière. Je remercie en outre Claudio Galderisi, professeur à l'Université de Poitiers, ancien directeur du Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, pour le soutien apporté en 2007 à mon projet de doctorat.

Mes remerciements les plus sincères vont également à celles et ceux qui ont lu avec attention certaines parties du texte en cours d'écriture et m'ont fait part de leur précieux commentaires : Vincent Debiais, ingénieur de recherche au Centre national de la recherche scientifique (CNRS), Jean-Claude Bonne, directeur d'études en retraite de l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS, Paris), Didier Méhu, professeur adjoint à l'Université Laval (Québec), et Isabelle Marchesin, maître de conférences à l'Université de Poitiers.

Que soient également remerciés celles et ceux dont l'aide, les remarques ou les questions ont guidé ma réflexion : Cécile Treffort, professeur à l'Université de Poitiers, Robert A. Maxwell, professeur associé à l'University of Pennsylvania (Philadelphie), Jérôme Baschet, maître de conférences à l'EHESS, Susan Boynton, professeur associé à Columbia University (New York), Éric Palazzo, professeur à l'Université de Poitiers, Robert Halleux, membre de l'Institut, Christian Sapin, directeur de recherche au CNRS (ARTeHIS, UMR 5594/Centre d'études médiévales d'Auxerre), Kristine Tanton, doctorante à l'University of Southern California, et Juliette Rollier-Hanselmann, docteur de l'Université de Bourgogne (Dijon).

Je remercie chaleureusement Marie Sainsous, attachée de conservation au musée d'Art et d'archéologie de Cluny, Christian

Vernou, conservateur en chef du musée archéologique de Dijon, et Antoine Paillet, conservateur en chef du musée de Souvigny, pour leur accueil et leur disponibilité.

Enfin, ce travail aurait difficilement pu être mené à bien sans le climat d'émulation et de convivialité régnant au sein de l'équipe des doctorants-épigraphistes du CESCM. J'exprime ici ma reconnaissance à Eva Caramello, Manon Durier, Annick Gagné, Estelle Ingrand-Varenne et Émilie Minéo.

Abréviations et systèmes de références

Le système de numérotation des chapiteaux de la Grande Église est fidèle à celui instauré par Kenneth J. Conant et suivi dans le *Corpus de la sculpture de Cluny (CSC)* ; il se compose de l'initiale *C* pour « chapiteau » et d'un numéro en chiffres latins[1]. On emploiera cette abréviation de « chapiteau » uniquement lorsqu'il s'agira de citer une œuvre numérotée appartenant ou ayant appartenu au décor de Cluny III. Pour citer les chapiteaux numérotés de toute autre église, on optera pour l'abréviation « ch. ».

*

Les références bibliographiques citées au moins deux fois en note sont abrégées.

Les transcriptions, éditions ou traductions inédites sont de l'auteur sauf mention particulière.

Les sources bibliques sont abrégées selon les conventions en vigueur aux éditions du Cerf (Paris), Desclée de Brouwer (Paris) et dans la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, Paris).

*

[1] La logique de la numérotation est expliquée dans *CSC* 1.2, p. 415.

Liste (non exhaustive) des abréviations courantes :

Add. Ms. : *Additional manuscripts* (British Library, Londres).

cat. : notice de catalogue.

cit. : cité dans.

Clm. : *Codex latinus monacensis* (Bayerische Staatsbibliothek, Munich).

ÉO : édition originale.

ill. : illustré dans.

inv. : numéro d'inventaire.

ms. : manuscrit.

Nouv. acq. lat. : Nouvelles acquisitions latines (Bibliothèque nationale de France, Paris).

réimpr. : réimpression.

theol. lat. : *theologische lateinische Handschrift* (Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Berlin).

Sigles :

BA : Bibliothèque Augustinienne (Desclée de Brouwer, Paris).

BM : bibliothèque municipale.

BnF : Bibliothèque nationale de France (Paris).

BSb : Bayerische Staatsbibliothek (Munich).

CCCM : *Corpus christianorum, Continuatio mediaevalis* (Brepols, Turnhout).

CCSL : *Corpus christianorum, Series latina* (Brepols, Turnhout).

CIFM : *Corpus des inscriptions de la France médiévale* (dir. Cécile Treffort, éd. Vincent Debiais, Robert Favreau, Jean Michaud, Paris, 1956-).

CSC : *Corpus de la sculpture de Cluny* (Neil Stratford (dir.), Brigitte Maurice-Chabard, David Walsh *et alii*, Paris, 2011-).

CSEL : *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum* (Brepols, Turnhout).

CUFSL : Collection des universités de France, Série latine (Les Belles Lettres, Paris).

EDDb : Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek (Cologne).

GS : *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum* (éd. Martin Gerbert, Saint-Blasien, 1784).

MGH : *Monumenta Germaniae historica*.

LCI : *Lexikon der christlichen Ikonographie* (8 vol., Rome-Fribourg-Basel-Vienne, 1994 (ÉO 1968-1976)).

Ph.D. : *Philosophy of arts dissertation*.

PL : *Patrologia Latina* (éd. Jacques-Paul Migne, 221 vol., Paris, 1844-1855).

SC : Sources chrétiennes (Cerf, Paris).

SRG : *Scriptores rerum Germanicarum* (*MGH*).

Je demeure persuadé que l'auteur, aussi perspicace soit-il, ne peut concevoir les conséquences — proches ou lointaines — de ce qu'il a écrit, et que son optique n'est pas forcément plus aiguë que celle de l'analyste.

Pierre Boulez

Introduction

Le visiteur qui pénètre dans le musée du Farinier de Cluny est immédiatement attiré par la colonnade factice qu'il aperçoit au fond de la salle, en pleine lumière. Quelques personnages visibles de loin excitent sa curiosité. D'autres apparaissent à mesure qu'il s'approche, immergés dans un décor végétal qui ne tarde pas à manifester son omniprésence. Des inscriptions se détachent autour ou en avant des personnages, qui voilent la compréhension des plus faciles à identifier. Selon qu'il se place au centre de la colonnade pour embrasser l'ensemble du regard ou qu'il en fait patiemment le tour pour en détailler les pièces, le visiteur sera frappé par la ressemblance de certains chapiteaux entre eux (par groupes de deux à trois) ou dépassé par la diversité des personnages qu'il découvre sur chaque arête ou sur chaque face des huit grands chapiteaux.

*

Encore les chapiteaux du rond-point de Cluny III ? Le médiéviste qui découvre une nouvelle étude sur cet ensemble, considéré par tous les spécialistes comme une œuvre majeure de la sculpture romane, se pose inévitablement la question : que peut-on encore écrire de nouveau sur ces chapiteaux ?

Voici donc une nouvelle étude iconographique ! S'il réside un défi dans une telle entreprise, il n'est pas de réussir là où d'autres auraient échoué — les chances sont toujours faibles de trouver de nouvelles réponses aux anciennes questions. Après un siècle et demi d'études consacrées à l'œuvre du rond-point de Cluny III et une accumulation d'interprétations aussi inégales que contradictoires, le défi serait plutôt de retrouver quelque chose du regard candide de ce visiteur qui pénètre dans le musée du Farinier sans présumer de ce qu'il va y découvrir.

L'ŒUVRE À L'ÉPOQUE CONTEMPORAINE

« La sculpture des chapiteaux est confuse, mêlée de petites figures allégoriques » ; ainsi pouvait-on décrire l'œuvre sculptée du rond-point quelques années avant la démolition de la grande abside de la troisième église abbatiale de Cluny[1]. Quelques rares documents graphiques, bien connus des spécialistes de l'abbaye, laissent entrevoir les huit chapiteaux dans leur contexte architectural d'origine (Pl. 81)[2]. Juchés sur des colonnes (de marbre pour la plupart[3]) à une hauteur d'un peu moins de 10 mètres du pavement du sanctuaire[4], ils ornaient le centre de l'abside de leur végétalité, de leurs quaternités de figures et de leurs inscriptions.

La démolition de l'abside entre l'hiver 1818 et l'été 1819 entraîne la dépose des chapiteaux[5]. Ils sont remisés dans la chapelle Bourbon, vestige de style gothique du bras sud du petit transept, où leur présence est attestée entre les années 1830 et 1850[6]. Entrés dans la collection de Louis Ochier, ils sont cédés à la ville de Cluny par la veuve de celui-ci en 1864, avec le palais Jean de Bourbon qui devient le musée Ochier (actuel musée d'Art et d'archéologie) en

---

[1] *CSC* 1.2, p. 527 et n. 21, p. 591.

[2] Anonyme, ruines de l'abside de Cluny III vues depuis l'ouest, c. 1812-1819, dessin rehaussé d'aquarelle (coll. Rambuteau), Pl. 81, notice : *ibid.*, vol. 1, Icon. n°33, p. 97 ; J.-B. Lallemand, vue intérieure de la nef de Cluny III en direction du chevet, c. 1773-1780, dessin à l'encre de Chine rehaussé de lavis brun et gris, et d'une gouache blanche, sur papier collé sur un carton gris (Paris, ancienne coll. Jacques Vanuxem ; aujourd'hui, collection particulière), ill. *ibid.*, fig. I, p. 9, notice : *ibid.*, Icon. n°22, p. 88 ; J.-B. Lallemand, vue intérieure de l'abside depuis l'est, après 1781, dessin à la plume relevé de gouache (Paris, BnF, cabinet des Estampes, coll. Destailleur, Ve 26 p., pl. 111), ill. *ibid.*, fig. II, p. 10, notice : *ibid.*, Icon. n°24, p. 89.

[3] *Ibid.*, vol. 2, p. 517-524.

[4] *Ibid.*, p. 524.

[5] Voir *ibid.*, vol. 1, p. 61.

[6] *Ibid.*, Icon. n°39, p. 99, fig. 54 et 1.2, p. 527 ; Abbé BARRAUD, « Les cloches », n. 1, p. 104-105. La chapelle a été restaurée entre 1820 et 1828 (*CSC* 1.1, p. 61-62 et 64).

1866[7]. Les huit chapiteaux du rond-point sont exposés avec d'autres sculptures au rez-de-chaussée du palais jusqu'en 1948-1949[8], date à laquelle l'architecte et archéologue américain Kenneth J. Conant conçoit le dispositif muséal actuel dans l'ancien farinier de l'abbaye[9]. Malgré les efforts de Kenneth J. Conant visant à restituer la disposition et l'orientation originales des chapiteaux[10], l'agencement qui perdure aujourd'hui est une pure spéculation sur la conception de l'œuvre.

LES HUIT CHAPITEAUX

Il est temps de donner une première description des chapiteaux. (On suivra l'ordre arbitraire de la numérotation de Kenneth J. Conant.)

Le C 1 présente une corbeille végétale de style corinthien (Pl. 1 à Pl. 7). Il s'agit du seul chapiteau de l'ensemble qui soit dépourvu de sujets figurés.

L'état de conservation du C 1 est quasi parfait. Il n'en va pas de même pour tous les autres chapiteaux[11]. Sans être la seule cause des difficultés d'identification des figures — on verra que certaines d'entre elles, parfaitement conservées, posent également ce genre de problème —, c'est une donnée importante pour leur interprétation, dans la mesure où certains sujets ne peuvent qu'être restitués.

Les sept autres chapiteaux de l'ensemble accueillent des figures groupées par quatre ; elles sont disposées de manière régulière, soit sur les quatre arêtes des corbeilles, soit dans des mandorles ou des hexagones placés au centre des faces. Cette structure quaternaire

---

[7] *CSC* 1.1, p. 65 ; J. MARQUARDT, *From Martyr to Monument*…, p. 67.
[8] K.J. CONANT, « The Iconography and the Sequence… », p. 278 et fig. 2.
[9] *CSC* 1.1, p. 70, vol. 2, p. 516-517 et n. 2, p. 590.
[10] K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, pl. 64, fig. 121-123.
[11] Les actes de vandalisme sur les chapiteaux sont imputables aux guerres de Religion ; voir *CSC* 1.1, p. 49.

du contenu thématique des chapiteaux donne à l'ensemble une cohérence qui ne saurait être discutée et ouvre de nombreuses pistes d'interprétation, tant les quaternités ont fait l'objet de discours analogiques chez les auteurs médiévaux.

Les deux premières quaternités de figures sont présentées dans des corbeilles végétales corinthiennes. Les historiens de l'art y ont principalement vu des sujets cosmologiques : les éléments, les humeurs ou les saisons sur le C 2 (Pl. 8 à Pl. 15) ; les vents ou, une nouvelle fois, les saisons ou les éléments sur le C 3 (Pl. 16 à Pl. 23). D'autres thèmes ont également été avancés : des activités physiques et/ou spirituelles (C 2), des travaux d'apiculture (C 3).

Les deux chapiteaux placés par Kenneth J. Conant en position 4 et 5 mettent en scène leurs quaternités dans des hexagones (C 4 — Pl. 24 à Pl. 31) ou des mandorles (C 5 — Pl. 32 à Pl. 39). Il s'agit de personnages imberbes, vêtus de longues robes et dont les têtes sont voilées. Tous les auteurs y ont reconnu des personnifications des arts ou des vertus, parfois des saisons, mais les hypothèses divergent dès qu'il s'agit d'entrer dans le détail des identifications. À la difficulté en soi que représente l'identification des sujets figurés s'ajoute celle de la compréhension des inscriptions gravées ou peintes sur la bordure des mandorles du C 5, et ainsi directement associées aux figures. Avec deux inscriptions évoquant les saisons et deux autres consacrées à la prudence, le C 5 est sans conteste l'image la plus difficile à interpréter de toute la sculpture du rond-point.

Le C 6 pose moins de problèmes d'identification (Pl. 40 à Pl. 47). On y reconnaît aisément les personnifications de quatre fleuves, que le contexte religieux de l'image invite à interpréter comme ceux du paradis. Disposés sur les arêtes de la corbeille, ils flanquent quatre arbres différents ; certaines essences, comme le pommier ou la vigne, ont été nettement caractérisées.

Kenneth J. Conant a disposé à la fin de la série les deux seuls chapiteaux (C 7 et C 8 — Pl. 48 à Pl. 63) qui partagent un thème commun. Ils portent tous les deux des inscriptions, quatre par chapiteau, dans lesquelles sont énumérés les huit tons de la musique

grégorienne ou tons du « plain-chant »[12]. Les deux images sont néanmoins très différentes. Le C 7 ressemble de près au C 5 : les figures (quatre musiciens très bien conservés) sont présentées dans des mandorles, et les inscriptions ont été gravées sur la bordure de ces dernières. Le C 8 est plus atypique. Quatre figures, dont le mauvais état de conservation ne permet d'identifier qu'un musicien, sont disposées sur les arêtes de la corbeille, en contact avec une végétalité partiellement corinthienne (une couronne de feuilles d'acanthes constitue le registre inférieur) ; quant aux inscriptions, elles ont été gravées sur un bandeau qui ceinture la corbeille à mi-hauteur et recouvre les figures.

PROBLÉMATIQUE : LA « LECTURE » DE L'ŒUVRE

Le développement du thème de la musique sacrée sur deux chapiteaux a été perçu par certains auteurs (Émile Mâle notamment, Charles E. Scillia bien plus tard) comme l'indice d'un programme iconographique impliquant tous les chapiteaux à sujets figurés du rond-point : les musiciens du C 7 et du C 8 illustreraient le thème de la musique instrumentale, les autres chapiteaux, ceux de la musique du monde et de la musique humaine (selon la théorie musicale de tradition gréco-boécienne[13]). Pour d'autres auteurs, comme Francis Salet, Neil Stratford et Peter Diemer, aucune lecture unifiante ne saurait être appliquée à l'iconographie du rond-point de Cluny III sans risquer de forcer les images à s'intégrer à un discours étranger à la conception de l'œuvre.

La présente étude entend démontrer qu'aucune de ces deux positions n'est satisfaisante. On ne prêchera pas *la bonne lecture* contre toutes les autres, n'ayant pas la prétention de restituer *l'intention*

---

[12] Voir la définition de ce concept *infra*, p. 191.

[13] Voir *infra*, p. 97.

première du concepteur. Comme l'a dit Pierre Boulez, dont les mots servent ici d'exergue, « l'auteur » (synonyme de « concepteur » à condition que l'*autorité* du premier reste conceptuelle et non technique) ne saurait avoir la mainmise sur le sens de son œuvre ni sur les conséquences de celle-ci sur les œuvres à venir — cette dernière considération vise le fameux mythe de la préfiguration. Le propos n'est pas de nier l'existence d'un moment de pensée purement conceptuelle qui serait antérieur à la production matérielle de l'œuvre et dont le ou les acteurs pourraient être étrangers au geste technique. Il est néanmoins douteux que l'œuvre elle-même donne accès à une connaissance pure et sans voile de ce stade de la conception. Cette aporie procède du fonctionnement même du *signe*, dont Jacques Derrida a proposé la définition suivante :

> Il appartient au signe d'être en droit lisible même si le moment de sa production est irrémédiablement perdu et même si je ne sais pas ce que son prétendu auteur-scripteur a voulu dire en conscience et en intention au moment où il l'a écrit, c'est-à-dire abandonné à sa dérive essentielle[14].

L'iconographie du rond-point de Cluny III est dépourvue d'apparat littéraire[15] et sa réalisation est distante d'environ neuf siècles ; elle pose très exactement ce problème. On ne pourrait donc prétendre restituer à l'œuvre son sens originel qu'à condition d'ignorer que *le propre du signe* est d'être coupé de son auteur-scripteur, d'être livré à une « dérive » dont seul le sillage, à savoir la capacité à produire du sens pour un interprétant situé historiquement, permet de déduire des significations.

On ne vise pas ici un « déconstructionnisme » radical qui aboutirait à une mystification de la vérité de l'historien de l'art comme seule vérité de l'œuvre — comme si l'œuvre avait besoin de l'historien pour exister… Il s'agit simplement de réaffirmer que, de

---

[14] J. DERRIDA, *Marges de la philosophie*, p. 377.

[15] Quand bien même il existerait, on ne saurait l'ériger en vérité absolue de l'œuvre… Sur la question de la vérité en art, voir *ID.*, *La vérité en peinture*, Paris, 1978.

même que la description d'un fait historique dans un texte médiéval renseigne moins l'historien sur cet évènement que sur ce que signifie *écrire au Moyen Âge*, l'étude iconographique du rond-point de Cluny III renseignera avant tout le lecteur sur ce en quoi consiste la composition d'une œuvre figurative et, au-delà, la décoration d'une église en un lieu et à un moment donnés[16].

Quel que soit le parcours que l'on suive, le champ des significations ouvert par l'association des huit chapiteaux est immense, comme le montre la diversité des interprétations. Il est en effet inutile de rappeler combien la cosmologie et la philosophie chrétiennes sont riches en passerelles symboliques ; elles constituent son architecture. La sur-interprétation que redoutent les historiens de l'art y aurait presque une valeur systémique[17]. (L'ontologie analogique de la pensée chrétienne pré-moderne ne serait-elle pas une forme de la dérive du signe dont parlait Jacques Derrida ?[18]) La présente étude n'entend pas arpenter ce vaste champ. Rendant caduque la notion d'*intention première*, la dérive du signe n'est pas là pour accréditer toutes les interprétations *possibles*. Il importera moins de décrire l'ensemble de ces possibles interprétations que d'observer si l'œuvre met *effectivement* en scène ces associations.

L'étude iconographique sera par conséquent fondée sur le principe que c'est en focalisant l'attention sur la construction figurative de l'œuvre que l'on posera à l'iconographie du rond-point de Cluny III des questions auxquelles celle-ci est susceptible de répondre. On prônera ainsi une acception large du concept d'*iconographie*, qui dépasse la dichotomie traditionnellement instituée entre la forme et

---

[16] Reconnaître un truisme dans cette proposition revient à dépasser toute une historiographie, encore vivante aujourd'hui.

[17] Sur le concept de sur-interprétation, voir U. ECO, *Interprétation et sur-interprétation*, Paris, 1996.

[18] Sur l'ontologie analogique, voir Ph. DESCOLA, *Par-delà nature et culture*, Paris, 2005, ici p. 282-284.

le contenu[19]. Dès lors s'ouvrent un certain nombre de pistes restées inexplorées :

- Les figures, considérées jusqu'à présent du seul point de leur contenu symbolique ou comme support d'analyse formaliste ou attributionniste, ne devraient-elles pas être appréhendées en relation avec les autres éléments qui composent les images : le décor végétal, les mandorles ou hexagones, les inscriptions dans certains cas ?
- La structure de l'ensemble repose à l'évidence sur la figure de la quaternité ; or, pour être associable à merci, cette figure est nécessairement d'une grande souplesse sémantique. Son intérêt ne résiderait-il pas autant dans les jeux formels auxquels donnent lieu ses multiples mises en scène que dans les associations thématiques qu'elle permet ?
- Les hexagones et les mandorles qui circonscrivent certaines figures invitent à regrouper les chapiteaux qui les reçoivent (C 4, C 5 et C 7). Au demeurant, les deux chapiteaux qui portent les inscriptions relatives aux tons du plain-chant présentent deux types de décor différents. Une telle dissociation du formel et du thématique, que l'on pourrait trop rapidement expliquer par l'intervention de deux sculpteurs[20], doit éveiller l'attention quant à la possibilité d'une relation complexe — peut-être dialectique — entre ces deux paramètres ;
- Les inscriptions sont également un élément récurrent de l'iconographie du rond-point (C 5, C 7 et C 8). Des erreurs de lapicide ou une réalisation après-coup ont été invoquées pour justifier certaines difficultés d'interprétation, notamment celles posées par une incohérence apparente entre

[19] Voir le bilan critique dressé dans le livre de J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, ici chap. 4, « L'iconographie au-delà de l'iconographie », p. 155-188.

[20] Cela ne ferait que déplacer le problème : pourquoi ces deux sculpteurs auraient-ils travaillé si différemment ?

sujets figurés et sujets textuels sur le C 5. Pourtant, aucune étude approfondie des inscriptions de ce chapiteau n'a été effectuée. Il semble indispensable de combler cette lacune préalablement à toute nouvelle tentative d'interprétation ;

- Enfin, la présence d'un chapiteau purement corinthien, parfois ressentie comme impromptue eu égard à la présence de sujets figurés sur les sept autres, ne va-t-elle pas de soit dès lors que les formes corinthiennes s'affichent sur quatre chapiteaux à figures (C 2, C 3, C 5 et C 8) ? Derrière la question de la cohérence de l'ensemble se profile celle du rôle transversal des formes végétales dans toute l'iconographie du rond-point.

On voit dès à présent que les huit chapiteaux se prêtent à des regroupements comme à des distinctions, à des descriptions singulières comme à des interprétations englobantes, à une analyse rapprochée comme à une appréhension souple de l'ensemble. Actant cette propension de l'œuvre à créer des catégories tant thématiques que formelles et à mettre en relation des types de signes distincts, il semble aller de soi que l'iconographie du rond-point de Cluny III soulève la problématique de la *lecture*. Toute la question est maintenant d'établir sur quelle *grille* et à l'aide de quel outillage conceptuel cette lecture pourrait être développée.

Cette problématique situe la présente étude dans la lignée des travaux de Louis Marin, Hubert Damisch et Jean-Claude Bonne. Ceux menés par Jean-Claude Bonne il y a plus de vingt-cinq ans sur le tympan du Jugement dernier de Sainte-Foy de Conques (première moitié du XIIe siècle — Pl. 144, fig. A) ont fait de la notion de *syntaxique* le principal levier de l'analyse du fonctionnement signifiant des images monumentales à l'époque romane[21]. L'auteur définissait cette notion de la façon suivante :

[21] Sur la notion de « syntaxe plastique », empruntée à H. Damisch, voir J.-Cl. BONNE, *L'art roman…*, p. 19-22. M. ANGHEBEN (*Les chapiteaux romans de*

> On qualifie […] de syntaxique l'analyse des propriétés plastiques et chromatiques en tant qu'elles constituent des structures signifiantes et pas seulement formelles ou représentationnelles[22].

Il serait excessif — et cela reviendrait à trahir l'auteur — d'ériger le syntaxique en modèle explicatif de la représentation romane. Pour autant, cette notion reste aujourd'hui indispensable à toute analyse « formelle » dont l'ambition est de dépasser le stade de l'archéologie des formes.

Au tympan de Conques, le syntaxique se signale de loin, avec le partage des élus et des damnés. Ce clivage constitue la principale articulation de la représentation. La forme du chapiteau diffère fondamentalement de celle du tympan : elle ne peut s'appréhender que dans une perception diachronique, par opposition à la synchronie qui caractérise la vision totale et immédiate du tympan sculpté ou de toute autre composition graphique s'inscrivant sur une surface (ou dans un volume) plan(e) — vision déroutante eu égard à la « profusion » qui s'offre au regard du spectateur à Conques[23]. Si l'iconographie des chapiteaux du rond-point de Cluny III met en jeu la catégorie du syntaxique, elle ne s'y manifeste donc pas avec la même *évidence* (au sens étymologique du terme) qu'à Conques. En l'occurrence, le fonctionnement syntaxique serait une *question à poser* à la figure principale de l'œuvre, qui n'est pas de type syntaxique mais numérique : la quaternité.

Ainsi le syntaxique ne saurait-il être envisagé à priori comme la composante d'un système qui reposerait sur une théorie générale de la représentation figurée. Le syntaxique ne peut être pensé comme un opérateur, situé en position intermédiaire entre des systèmes de signes conventionnels (les *types* iconographiques par exemple) et *la signification* de l'œuvre. L'application de ce schéma reviendrait à

Bourgogne) donne une acception très différente à la notion de *syntaxe* ; cette dernière ne sera pas employée dans la présente étude.

[22] J.-Cl. BONNE, *L'art roman…*, p. 18.

[23] *Ibid.*, p. 9.

présupposer l'existence d'une structure sémiotique là où il importe d'établir sa présence ou son absence.

Le syntaxique doit plutôt être envisagé comme une *modalité* (de relation entre les signes) *potentiellement à l'œuvre* dans l'image. On peut d'ores et déjà avancer que, si un fonctionnement syntaxique peut être mis en évidence, il s'inscrit dans la représentation en relation avec d'autres modalités d'organisation des éléments signifiants[24] — on pense à tous les types de rythmes visuels et sonores, dont le fonctionnement ne se laisse pas nécessairement appréhender en termes syntaxiques[25].

Prêter attention aux mécanismes de la production du sens n'implique pas d'inscrire cette étude dans le champ disciplinaire de la sémiologie, si une telle « discipline » existe. On cherchera certes à mettre en évidence ces mécanismes ; ce n'est en revanche pas sur eux que portera l'étude, mais sur la signification de l'iconographie du rond-point de Cluny III. La démarche sera avant tout herméneutique.

On le voit, la méthode proposée n'est guère novatrice. Elle a néanmoins pour elle de ne pas envisager les notions de *style*, de *forme*, de *contenu*, de *syntaxe*, etc., comme des catégories opératoires à priori ni comme des objets historiques (le *style roman*, le *contenu allégorique*, etc.) mais comme des concepts heuristiques, des hypothèses de travail. Le concept général de *représentation* sera envisagé ici non comme le résultat d'une simple transposition, encore moins comme un *fait historique* suivant l'expression — trop peu débattue — de « représentation romane », mais comme un *procès* susceptible à tout moment d'échapper à la grille d'analyse.

Par-delà toute considération théorique, la présente étude sera guidée par l'intuition que les chapiteaux du rond-point de Cluny III

---

[24] Les relations entre ces différentes modalités seront probablement de différents types : harmonique, concurrentiel, marginal, etc.

[25] Voir la *topo-logique* des nuées du tympan de Conques (J.-Cl. BONNE, *L'art roman…*, p. 159 et suivantes).

forment un ensemble exceptionnel à bien des égards — à tel point que Henri Focillon l'excluait de sa stylistique romane et qu'aucune source iconographique sérieuse n'a été jusqu'à présent (et peut-être ne sera jamais) identifiée — et d'une complexité non encore élucidée.

UNE DATATION TOUJOURS DÉLICATE

Les chapiteaux du rond-point de Cluny III ont suscité un intérêt d'ordre scientifique dès les années 1830, mais c'est surtout à partir des années 1920 qu'une polémique entourant la datation de l'œuvre a stimulé la production historiographique.

Le débat, qui oppose à l'origine A. Kingsley Porter et Paul Deschamps, se poursuit pendant une bonne partie du XXe siècle, faisant de la datation des chapiteaux un des points les plus disputés de l'histoire de l'art roman. On en dressera le bilan dans la première partie de l'étude.

Si l'enjeu d'une datation absolue des chapiteaux a diminué dans les dernières décennies, les historiens restent tributaires d'un nombre de sources particulièrement restreint, dont la manipulation à des fins archéologiques est — comme toujours — délicate.

Les annales placées en tête du cartulaire A de l'abbaye de Cluny rapportent la date de « fondation » de la nouvelle abbatiale : le 2 des calendes d'octobre (30 septembre) 1088[26]. Bien que l'on ignore tout de la nature de cet évènement, il constitue le seul *terminus post quem* pour la réalisation du décor sculpté.

Personne n'oserait plus attribuer à la cérémonie de consécration pontificale du 8 des calendes de novembre (25 octobre) 1095

[26] Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 1497, fol. 2 v°, éd. *Bibliotheca cluniacensis*, col. 1621 (d'après la copie des annales dans le ms. Paris, BnF, Latin 17716, fol. 95-100 v°). *CSC* 1.1, p. 38.

une quelconque valeur archéologique[27]. Cela étant, aucun spécialiste ne semble avoir remarqué que cette cérémonie est intervenue sept ans après la « fondation » de l'abbatiale, ce qui correspond à la durée de construction du Temple de Salomon (1 R 6, 38). Par ailleurs, d'autres paramètres liés au voyage d'Urbain II en France, notamment la prédication de la Croisade, sont probablement entrés en ligne de compte dans le choix de cette date de consécration[28]…

Le *terminus ante quem* le plus sérieux pour la construction du chevet — et donc la réalisation des sculptures qui y prenaient place — reste le texte de l'inscription peinte conservée dans la chapelle Saint-Gabriel, qui se situe dans la partie haute du bras sud du grand transept (tour de l'Horloge). L'inscription elle-même n'a pas encore fait l'objet d'une étude archéologique sérieuse[29]. Son contenu attribue la consécration de l'autel de la chapelle à un certain « Pierre, évêque de Pampelune », en lequel il est vraisemblable de reconnaître Pierre d'Andouque, ancien moine bénédictin dont les liens avec Cluny sont attestés, et qui trouva la mort en 1115[30]. Dans la mesure où l'on peine à imaginer que le quasi achèvement de cette partie de l'église, nécessaire à la célébration de cette consécration, ait précédé celui de la grande abside, le chantier ayant procédé grosso modo par tranches horizontales, il est probable que la mise en place des chapiteaux du chevet de Cluny III, parmi lesquels ceux du rond-point, ait été antérieure à 1115.

---

[27] *CSC* 1.1, p. 38 ; Chr. SAPIN, *Bourgogne romane*, p. 96 ; J. WIRTH, *La datation de la sculpture médiévale*, p. 51. Le déroulement de la cérémonie de 1095 est relaté dans la narration du sermon de consécration d'Urbain II : *Libertas loci Cluniacensis*..., éd. D. Méhu. Sur la mention de la cérémonie dans les annales de l'abbaye, voir *CSC* 1.1, n. 8, p. 46.

[28] R. CROZET, « Le voyage d'Urbain II en France (1095-1096) et son importance au point de vue archéologique », *Annales du Midi*, 193, 1937, p. 42-69.

[29] Elle aurait été exécutée « directement sur l'enduit du mur, sans couche antérieure » (*CSC* 1.2, p. 448).

[30] Sur l'historiographie de l'inscription de la chapelle Saint-Gabriel et son rôle dans la datation des chapiteaux du rond-point, voir *infra*, p. 57-58 ; sur Pierre d'Andouque (Pierre Ier de Pampelune), voir *loc. cit.*, n. 42 et 43.

1088-1115… La fourchette est bien large pour situer la production d'un ensemble de huit chapiteaux. On verra qu'il n'est guère aisé de parvenir à une chronologie relative des sculptures de la partie orientale de Cluny III, ni de la construction, pour des raisons évidentes. Toujours est-il que les chapiteaux ont été sculptés avant la pose et mis en place bien avant l'achèvement de la grande abside. Outre le fait que la consécration de la chapelle Saint-Gabriel a pu intervenir avant 1115 ou être différée par rapport à l'achèvement de la chapelle elle-même, il serait légitime de situer la réalisation des chapiteaux du rond-point de Cluny III plutôt dans la première moitié de la fourchette 1088-1115.

LE CONTEXTE ARTISTIQUE

La problématique explicitée plus haut annonce une étude fondamentalement interne à l'œuvre. Pour autant, la construction figurative des chapiteaux du rond-point de Cluny III ne saurait être appréhendée indépendamment de son contexte artistique, au risque de confondre coïncidence et causalité dans l'interprétation de certains caractères. On fera donc appel à des comparaisons, notamment avec les ensembles les plus étroitement associés au sujet de la présente étude. Voici la liste non limitative des ensembles qui fourniront le principal vivier de comparaisons (les localités dont le département n'est pas précisé se situent en Saône-et-Loire ; on donnera en note une première orientation bibliographique) :

- Anzy-le-Duc, prieuré Sainte-Trinité, Sainte-Croix et Sainte-Marie : nef et portail occidental de l'église priorale (plan : Pl. 84), portail du prieuré déposé au musée du Hiéron à Paray-le-Monial[31] ;

[31] M. HAMANN, *Die burgundische Prioratskirche*… ; C.St. PENDERGAST, *The Romanesque Sculptures of Anzy-le-Duc*, Ph.D., Yale University, 1974.

- Autun, cathédrale Saint-Lazare : nef et portail occidental[32] ;
- Avenas (Rhône), paroissiale Sainte-Marie : autel[33] ;
- Mâcon, cathédrale Saint-Vincent (dite Vieux Saint-Vincent) : portail de la nef[34] ;
- Montceaux-l'Étoile, paroissiale Saint-Pierre et Saint-Paul : portail occidental[35] ;
- Perrecy-les-Forges, priorale Sainte-Marie et Saint-Benoît : galilée et portail de la nef (plan : Pl. 98)[36] ;
- Vézelay (Yonne), abbatiale Sainte-Marie-Madeleine : nef et galilée (plan : Pl. 103 et Pl. 119)[37].

Les chapiteaux du rond-point de Cluny III entretiennent avec ces ensembles des relations de proximité stylistique inégales. On se gardera d'interpréter ces phénomènes, dont un bilan historiographique succinct sera dressé dans la première partie. Aucun de ces ensembles n'est daté avec certitude. Les hypothèses de datation résultent le plus souvent de considérations stylistiques ; la plupart d'entre elles étant corrélées à la datation de la sculpture de Cluny III, il apparaît superflu de donner au lecteur, en guise de points de repères, des datations qui ne feront que refléter les analyses

---

[32] D. GRIVOT et G. ZARNECKI, *Gislebertus : sculpteur d'Autun* ; L. SEIDEL, *Legends in Limestone. Lazarus, Gislebertus, and the cathedral of Autun*, Chicago, 1999 ; H.S. SETLAK-GARRISON, *The Capitals of St. Lazare at Autun : their relationship to the Last Judgement portal*, Ph.D., University of California, 1984.

[33] R. OURSEL, « Une énigme romane : l'autel d'Avenas », *Cahiers d'histoire*, 4, 1959, p. 97-101.

[34] M. ANGHEBEN, « L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon : une vision synchronique du jugement individuel et du Jugement dernier », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 32, 2001, p. 73-87 ; A. GUERREAU, « La cité épiscopale », *Histoire de Mâcon*, dir. P. Goujon, Toulouse, 2000, p. 45-79, ici p. 66-68.

[35] W.J. TRAVIS, *The Romanesque Sculpture of Montceaux-l'Étoile*.

[36] M.T. DARLING, *The Romanesque Architecture…*

[37] K.Th. AMBROSE, *The Nave Sculpture of Vézelay* ; P. DIEMER, *Stil und Ikonographie…* ; Fr. SALET, *La Madeleine de Vézelay* ; L. SAULNIER-PERNUIT et N. STRATFORD, *La sculpture oubliée de Vézelay*.

stylistiques d'auteurs précédents. Là encore, on se contentera de faire état de ces hypothèses dans la première partie[38].

LES SCULPTEURS

Tout aussi étroitement liée à la comparaison des principaux décors monumentaux de la Bourgogne romane est la distinction des mains qui ont sculpté les chapiteaux du rond-point de Cluny III. On aura l'occasion de se pencher sur de nombreuses différences formelles entre les chapiteaux du rond-point, voire entre les faces d'un même chapiteau. L'hypothèse de Ch. Edson Armi selon laquelle deux sculpteurs auraient partagé la réalisation de l'ensemble est la plus séduisante. Certaines observations proposées dans cette étude iront dans le même sens ; certaines seulement… L'impossibilité de trancher cette question invite à adopter un point de vue pragmatique. Malgré la destruction du chevet de Cluny III, des traits caractéristiques de la sculpture du rond-point ont pu être repérés sur un nombre substantiel d'éléments déposés de son décor ainsi que sur certains chapiteaux toujours en place dans les rares vestiges conservés en élévation. On peut en déduire avec certitude que l'œuvre du rond-point s'est inscrite dans une ou plusieurs vastes campagnes de sculpture impliquant un nombre de sculpteurs conséquent. Dans ce contexte, il est très vraisemblable que les différences plastiques observées dans la sculpture du rond-point reflètent, au moins en partie, des différences de main. Sans prôner telle ou telle hypothèse d'attribution, j'emploierai donc le pluriel pour désigner *les sculpteurs du rond-point de Cluny III*.

[38] Par ailleurs, on trouvera une synthèse des hypothèses les plus récentes dans le livre de Chr. SAPIN, *Bourgogne romane*.

PLAN DE L'ÉTUDE

L'étude iconographique qui va suivre se compose de quatre parties.

La première dresse un bilan dont l'ambition est d'embrasser les différents aspects de l'historiographie des chapiteaux du rond-point de Cluny III. Celui-ci ne sera pas dénué de considérations critiques, aussi bien dans le premier chapitre, consacré à la place de l'œuvre dans l'histoire des formes que dans le deuxième, où seront évoquées les principales interprétations de son contenu thématique.

Dans une deuxième partie, intitulée « Les signes en présence », différentes composantes de l'iconographie des chapiteaux seront étudiées indépendamment les unes des autres : la végétalité corinthienne (3e chapitre), les sujets figurés (4e chapitre) et les inscriptions (5e chapitre). Les problèmes abordés dans ces chapitres seront aussi singuliers que l'objet de l'analyse le laisse présager : les considérations formelles seront au premier plan du chapitre portant sur la végétalité corinthienne ; les thèmes iconographiques, au cœur du suivant, qui aura pour objectif d'identifier les sujets figurés. Le dernier chapitre de cette partie sera dédié à l'étude du contenu textuel des inscriptions que portent le C 5, le C 7 et le C 8. On donnera tout d'abord une transcription, une édition critique et une traduction inédites des inscriptions, pour se livrer ensuite à leur analyse poétique et littéraire. Le caractère hétéroclite de la deuxième partie de l'étude tient bien entendu à son rôle préparatoire vis-à-vis de l'analyse des chapiteaux proprement dite, objet de la troisième partie.

C'est en effet dans la troisième partie que sera envisagée la construction figurative des chapiteaux, par l'analyse des relations formelles et sémantiques qui s'y instaurent entre les éléments signifiants. Les chapiteaux présentant des caractéristiques communes ou une singularité que l'on aura reconnue comme déterminante seront distribués en trois chapitres : ceux dont les figures sont en contact avec l'élément végétal (6e chapitre), le chapiteau du jardin paradi-

siaque (C 6) avec sa végétalité singulière (7e chapitre), et enfin les chapiteaux où les figures sont présentées dans des mandorles ou des hexagones, formes que l'on dira « ostensives » (8e chapitre). On se livrera à une étude particulière des chapiteaux (à l'exception du C 1, purement corinthien) dans chacun de ces chapitres.

C'est sur le socle de cette étude particulière des chapiteaux que l'on posera les bases d'une analyse iconographique du rond-point de Cluny III dans sa globalité. On s'attardera le temps d'un chapitre (le 9e) sur les seuls chapiteaux épigraphiques, approfondissement nécessaire eu égard à l'importance du rôle qu'ils seront appelés à jouer dans l'hypothèse d'un « fonctionnement global » de l'œuvre, que l'on émettra consécutivement (10e chapitre). Dans un dernier chapitre (le 11e), il faudra aborder la place des chapiteaux du rond-point dans le décor de l'église, et plus globalement dans le projet architectural et décoratif de Cluny III, dont on envisagera les dimensions tant fonctionnelles que symboliques.

PREMIÈRE PARTIE

Un siècle et demi d'études clunisiennes

Panorama historiographique

La dimension monographique de la présente étude appelle un bilan historiographique qui tende à l'exhaustivité. Les questions qui ont servi de fils conducteurs à l'abondante production historiographique portant sur les chapiteaux du rond-point de Cluny III depuis le milieu du XIXe siècle sont clairement distinctes de celles que j'ai posées en introduction. Le propos de cette première partie est donc moins une étape du raisonnement développé dans la présente étude qu'un arrière-plan qui donne à voir les principaux enjeux que l'histoire de l'art a conféré à l'œuvre du rond-point jusqu'à présent, ainsi que les champs d'investigation laissés vierges par cette historiographie.

L'exposé se divise en deux chapitres : le premier est consacré aux problématiques de l'histoire des formes, le second à celle du programme iconographique. Cette division reflète la dichotomie instituée pour des raisons épistémologiques, sur lesquelles je dirai quelques mots, entre ce que l'on désigne traditionnellement comme les catégories du « style » et de l'« iconographie ».

CHAPITRE 1

L'œuvre du rond-point dans l'histoire des formes

Pierre angulaire de l'art roman bourguignon pour les uns, création isolée pour d'autres — c'est sans doute le lot des chefs-d'œuvre —, les chapiteaux du rond-point de Cluny III se sont prêtés à des commentaires aussi abondants que contradictoires. Éliane Vergnolle dressait ce constat en 1972, dans un article dont l'ambition était de présenter un bilan des études d'histoire de l'art consacrées jusqu'alors aux huit chapiteaux[1]. Depuis lors, un nombre substantiel de publications est venu grossir une historiographie dont les hypothèses les plus récentes ne sont guère plus consensuelles que par le passé.

Il ne semble pas inutile de restituer à ce dossier ses perspectives historiques et théoriques — condition nécessaire d'une critique pertinente. On reprendra par conséquent cette historiographie *a fundamentis*, sans se contenter de glaner les hypothèses postérieures à la synthèse d'Éliane Vergnolle.

L'ordre que l'on propose d'introduire dans la présentation des données devrait faire apparaître le contraste des points de vue et la logique propre à chacun. On tentera ainsi de restituer la hiérarchie des prémisses et des déductions, des arguments de premier plan et des hypothèses secondaires. Pour ce faire, on ne suivra pas la chro-

---

[1] É. VERGNOLLE, « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », p. 101. Les synthèses historiographiques rédigées jusqu'à présent portent surtout sur la dimension stylistique : Ch.E. ARMI, *Masons and Sculptors…*, p. 18-32 ; K.J. CONANT, « Propos d'histoire de l'art. « L'école clunisienne » », *Annales de Bourgogne*, 2, 1930, p. 321-325 ; *ID.*, « L'abside et le chœur de Cluny III », p. 5-12.

nologie des publications de manière trop scrupuleuse ; certaines hypothèses survivent longtemps à leur réfutation et certains clivages, à leur dépassement. On privilégiera un découpage thématique : il sera d'abord question de la place des chapiteaux du rond-point de Cluny III dans l'histoire de la sculpture romane — principal enjeu de la datation de l'œuvre —, puis de leurs sources iconographiques, enfin de leurs relations avec les autres chantiers romans bourguignons. Le lecteur constatera néanmoins que ces trois problèmes correspondent grosso modo à trois moments successifs de l'historiographie des chapiteaux.

DATER L'ŒUVRE DU ROND-POINT : DE LA GÉNÉTIQUE DU STYLE ROMAN À L'ARCHÉOLOGIE DE L'ABBATIALE

Une histoire des styles n'est possible qu'à condition de reposer sur une théorie de l'évolution des formes. Les débats suscités par la datation des chapiteaux du rond-point de Cluny III se sont fondés — se fondent toujours — sur l'idée d'une évolution linéaire des formes artistiques. Aux origines institutionnelles de l'histoire de l'art en France se trouve une conception scientifique : la discipline se conçoit comme une parente des sciences naturelles. Le vocabulaire de la botanique apparaît déjà chez Jules Quicherat, premier titulaire de la chaire d'archéologie médiévale de l'École des chartes, lorsque celui-ci distingue les styles architecturaux romans et gothiques (1854-1855)[2]. Plus tard, Paul Deschamps applique ce modèle à la sculpture romane en Bourgogne (1922) :

> Comme la nature, il [l'art] ne fait point de sauts désordonnés ; il se développe plus ou moins rapidement, mais toujours par degrés, selon les influences du temps et du milieu dans lequel il est né[3].

---

[2] Voir L. THERRIEN, *L'histoire de l'art en France*, p. 71.

[3] P. DESCHAMPS, « Notes sur la sculpture romane en Bourgogne », p. 62-63.

Un miracle artistique à Cluny ? La primauté du Languedoc remise en question par A. Kingsley Porter

La datation des chapiteaux de Cluny qui fait autorité chez les historiens de l'art français du début du XXe siècle est celle postulée par André Michel (1905)[4]. Ce dernier les attribue à la « maturité » de la sculpture romane de Bourgogne (bien qu'il les place après ceux de l'abbaye Saint-Bénigne de Dijon) et en déduit une datation vers le milieu du XIIe siècle.

Pour A. Kingsley Porter (1920), « l'idéal de délicatesse » dont font preuve les chapiteaux du rond-point de Cluny III disparaît de la sculpture d'Occident au moins à partir du portail Royal de Chartres (c. 1145-1155), ce qui interdirait de dater le décor de Cluny III de la seconde moitié du XIIe siècle[5]. En outre, certains chapiteaux de la nef de l'abbatiale Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay, sculptés entre 1104 et 1120, auraient été copiés sur des œuvres clunisoises[6] ; ces dernières seraient donc antérieures à 1104[7]. Rapprochant également les chapiteaux végétaux des chapelles du chevet de Cluny III de ceux de la partie occidentale de la nef de l'abbatiale Saint-Fortunat à Charlieu (Loire), A. Kingsley Porter prend la date de dédicace de Saint-Fortunat (1094) pour *terminus post quem* du chantier clunisois[8].

---

[4] A. MICHEL, *Des débuts de l'art chrétien*…, vol. 2, p. 637-638.

[5] A.K. PORTER, « La sculpture du XIIe siècle… », p. 76-77 ; *ID.*, *Romanesque Sculpture*…, p. 85.

[6] *Ibid.*, p. 91-95. Cette hypothèse de datation de la sculpture de Sainte-Marie-Madeleine sera largement contestée ; voir Ch.E. ARMI, *Masons and Sculptors*…, p. 23-24.

[7] A.K. PORTER, *op. cit.*, p. 95.

[8] *ID.*, « La sculpture du XIIe siècle… », p. 74-75 ; *ID.*, *Romanesque Sculpture*…, p. 71.

Filant la métaphore botanique évoquée plus haut, Paul Deschamps porte la contradiction à A. Kingsley Porter (1922, 1929) :

> Pour qui a étudié l'art roman à la suite de Lasteyrie, d'André Michel, de Lefèvre-Pontalis, d'Enlart, de Brutails et de M. Émile Mâle, ces magnifiques images de pierre [les chapiteaux du rond-point de Cluny III], réalisées dès 1095, semblent aussi surprenantes que seraient dans un jardin des rosiers ne produisant que des fleurs largement épanouies sans jamais avoir de boutons[9].

L'hypothèse de datation d'A. Kingsley Porter apparaît ici incompatible avec l'histoire des formes établie par les auteurs français.

A. Kingsley Porter ne remet pas en question les jalons de cette histoire des formes ni ses prémisses évolutionnistes pour asseoir sa position. Il tâche de la rendre plausible par des comparaisons « internationales » mettant en jeu différentes techniques artistiques (sculpture, peinture murale et enluminure tout spécialement)[10]. A. Kingsley Porter conclut que le style des chapiteaux de Cluny n'a rien d'incongru face aux œuvres alors jugées contemporaines, voire qu'il n'y aurait « rien de nouveau dans la formule artistique utilisée par le sculpteur de Cluny »[11].

Le véritable enjeu de la discorde entre les historiens de l'art parisiens et A. Kingsley Porter puis Charles Oursel (1923) est la chronologie relative du développement de la sculpture romane dans le Languedoc et en Bourgogne[12]. Charles Oursel souligne que les historiens de l'art qui dénoncent l'impossibilité d'un « miracle artistique » à Cluny vers 1100 s'accommodent très bien du miracle languedocien de Moissac[13]. Kenneth J. Conant s'efforcera quelques années plus tard de démontrer que Cluny était justement un « lieu

---

[9] P. DESCHAMPS, « À propos des chapiteaux… », p. 516.

[10] A.K. PORTER, « La sculpture du XIIe siècle… », p. 80. Voir également *infra*, n. 71, p. 64.

[11] *ID.*, *Romanesque Sculpture*…, p. 100.

[12] Voir la réaction de P. DESCHAMPS (« Notes sur la sculpture romane en Languedoc… ») aux propos d'A.K. Porter sur l'antériorité du développement de la sculpture romane en Espagne.

[13] Ch. OURSEL, « Le rôle et la place… », p. 259-260 et 263.

propice aux chefs-d'œuvre » sous l'abbatiat d'Hugues de Semur (1049-1109)[14].

Selon Charles Oursel, le décor sculpté de Cluny III n'est pas nécessairement antérieur à la cérémonie de consécration pontificale de 1095[15]. En revanche, il ne saurait être postérieur à l'ouverture du chantier de la nef de l'abbatiale de Vézelay, que cet auteur situe vers 1120 — Charles Oursel et Paul Deschamps s'entendent sur la datation des chapiteaux vézeliens[16]. Du reste, Charles Oursel critique sévèrement la datation du porche de Moissac proposée par Émile Mâle (1922), signalant les faiblesses d'un raisonnement qui justifiait la postériorité de la sculpture romane de Bourgogne[17]. Il cherche à démontrer que le développement de cette dernière n'a pas été tributaire de la sculpture languedocienne[18]. La réalisation des chapiteaux du rond-point de Cluny III étant selon lui contemporaine du chantier de l'abbatiale (1088-1113)[19], c'est elle qui aurait pu influencer Moissac[20].

---

[14] K.J. CONANT, « La date des chapiteaux… », p. 385. Voir *infra*, p. 64.

[15] Sur cette cérémonie, voir *supra*, n. 27, p. 37.

[16] Voir P. DESCHAMPS, « Notes sur la sculpture romane en Bourgogne », p. 72-73 et Ch. OURSEL, *L'art roman de Bourgogne*, p. 167-187.

[17] É. MÂLE, *L'art religieux…*, p. 4-6.

[18] Ch. OURSEL, *op. cit.*, p. 187-207 (plus particulièrement p. 193-198).

[19] *Ibid.*, p. 198. Cet auteur ne se préoccupe pas de savoir si les œuvres étaient sculptées avant ou après la pose du moment que maçons et sculpteurs travaillaient de concert (*ID.*, « Le rôle et la place… », p. 270).

1088 : fondation de l'abbatiale le 2 des calendes d'octobre (voir *supra*, p. 36, n. 26).

1113 : date supposée d'achèvement de la construction de Cluny III après vingt-cinq années de travaux, d'après une inscription disparue qui se trouvait dans la sacrisite et qu'a transcrite, en 1792, Ph. BOUCHÉ DE LA BERTILLIÈRE (*Description historique et topographique de l'abbaye, ville et banlieue de Cluny, depuis leur fondation jusqu'à la Révolution de 1789*, 8 vol., 1787-1817, Cluny, musée d'Art et d'Archéologie, ms. 76-83, *n. v.*). Le texte de l'inscription est édité dans un article de J. VIREY, « Un ancien plan de l'abbaye de Cluny », *Millénaire de Cluny*, Mâcon, 1910, t. 2, p. 231-247, ici p. 246-247 ; voir également M. AUBERT,

Dans son compte-rendu du livre de Charles Oursel, *L'art roman de Bourgogne*, Meyer Schapiro (1929), bien qu'il ne cherche pas à remettre en cause le point de vue de l'auteur sur les relations Bourgogne-Languedoc, constate que ses arguments ne sont guère mieux fondés que ceux d'Émile Mâle[21] !

Le Dr Pouzet (1912) et Paul Deschamps (1922) adoptent la thèse d'André Michel[22] : c'est à Toulouse et Moissac qu'il reviendrait d'avoir allumé les premiers foyers de l'art roman, celui-ci se développant grâce au pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle[23]. Selon Paul Deschamps, la sculpture du rond-point de Cluny III s'inscrirait dans un tout autre contexte, intellectuel celui-là. Il évoque les lettres témoignant du goût de Pierre le Vénérable (c. 1092-1156, abbé de Cluny 1122-) pour les arts ainsi que la diatribe de Bernard de Clairvaux (1090-1153) contre les images « monstrueuses », extraite de la fameuse *Apologie à Guillaume de Saint-Thierry*[24]. L'abbé de Cluny se serait conformé à la volonté de celui de Clairvaux en ornant son abbatiale d'une iconographie de nature allégorique.

« Église abbatiale de Cluny », p. 510 et K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, p. 99. Le texte de cette inscription, d'après son contenu, est forcément postérieur à 1570. Dans un compte-rendu de l'ouvrage de Ch. OURSEL, *L'art roman de Bourgogne*, L. BRÉHIER (« Questions d'art roman bourguignon », p. 312) admet une date contemporaine du chantier pour la sculpture du chevet ; il situe l'achèvement de l'église en 1108 plutôt qu'en 1113, sans doute en relation avec la durée de vingt ans indiquée par le moine Gilon (*Vita sancti Hugonis*, éd. H.E.J. Cowdrey, p. 91) à partir de la fondation de l'édifice.

[20] Ch. OURSEL, *op. cit.*, p. 199-201.

[21] M. SCHAPIRO, recension de Ch. OURSEL, *op. cit.*, p. 230.

[22] P. DESCHAMPS, « Notes sur la sculpture romane en Bourgogne », p. 68-71 ; *ID.*, « À propos des chapiteaux… », p. 516 ; Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 2.

[23] P. DESCHAMPS, *op. cit.*, p. 307-308 (voir citations *supra*, p. 48).

[24] *Ibid.*, p. 69. La reconnaissance de Cluny comme cible voilée du discours de Bernard a été une interprétation largement répandue ; voir C. RUDOLPH, « Bernard de Clairvaux's *Apologia* as a Description of Cluny, and the Controversy over Monastic Art », *Gesta*, 27.1-2, 1988, p. 125-132, ici n. 7, p. 130.

En complément de son argumentation, Paul Deschamps introduit une distinction stylistique (négligée par A. Kingsley Porter) entre les huit chapiteaux du rond-point et ceux représentant le péché originel et le sacrifice d'Abraham (Cluny, musée du Farinier). L'évolution formelle qui sépare les premiers des seconds confirme, selon lui, la nécessité d'une datation basse des chapiteaux du rond-point : seuls ces deux derniers chapiteaux seraient attribuables à l'abbatiat d'Hugues de Semur (avant 1109)[25]. Mais les arguments d'ordre contextuel ne doivent pas dissimuler l'enjeu théorique : l'invraisemblance d'un « miracle artistique » à Cluny reste le principal argument, dans l'esprit de Paul Deschamps, contre une datation haute des chapiteaux du rond-point de Cluny III[26].

Débat technique : le sculpteur intervient-il avant ou après la pose du chapiteau ?

La chronologie de la construction de Cluny III n'a pas suscité de controverse avant les travaux de Francis Salet (1968), l'opinion de Jean Virey (1892) selon laquelle l'abbatiale aurait été édifiée d'est en ouest — comme c'est « l'usage » —, le chevet ayant été achevé au moins jusqu'au petit transept pour la cérémonie du 25 octobre 1095, étant couramment admise[27]. Un débat portant sur la

---

[25] P. DESCHAMPS, « Notes sur la sculpture romane en Bourgogne », p. 66. Voir A.K. PORTER, *Romanesque Sculpture*…, p. 80. J. VIREY (« Les travaux du professeur… », p. 77) ne pense pas que l'écart soit aussi important que le dit P. Deschamps ; il accepte la datation de K.J. Conant.

[26] Voir P. DESCHAMPS, « À propos des chapiteaux… ». Après l'intervention de M. AUBERT au Congrès archéologique de Lyon et Mâcon (« Église abbatiale de Cluny », p. 518-519), P. DESCHAMPS (*La sculpture française : époque romane*, Paris, 1947, p. 61) adopte une position plus nuancée sur la question de la datation.

[27] J. VIREY, *Les églises romanes de l'ancien diocèse de Mâcon : Cluny et sa région*, Mâcon, 1935 (ÉO 1892), p. 254. « De l'occident à l'orient » est sans doute une coquille (*ibid*., p. 217). Suivi dans R. DE LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, 1929, p. 424 ; E. LEFÈVRE-PONTALIS, « L'étude orthodoxe et l'archéologue moderniste », *Bulletin monumental*, 75,

réalisation du décor sculpté avant ou après la pose s'est engagé sur le terrain de ce consensus.

A. Kingsley Porter (1920) s'appuie sur l'autorité de Wilhelm Vöge et de « nombreuses représentations médiévales » — on peut regretter qu'il n'en cite aucune ! — pour affirmer que, d'une manière générale, les chapiteaux étaient sculptés avant la pose à l'époque romane. Il en déduit une possible antériorité de l'œuvre du rond-point de Cluny III sur l'achèvement du chevet[28].

Les historiens de l'art parisiens placent quant à eux le travail de sculpture après la pose des chapiteaux[29]. Pour Paul Deschamps (1922), la présence de chapiteaux inachevés dans l'élévation de certaines églises romanes prouve que les sculpteurs intervenaient après la pose[30] — comme s'il était techniquement impossible (ou esthétiquement inconcevable) de mettre en place un chapiteau inachevé et destiné à le rester !

Kenneth J. Conant (1930) a vraisemblablement observé le premier les chapiteaux du rond-point de Cluny III de près. Selon lui, le traitement des abaques atteste leur achèvement avant la pose[31]. Il applique cette observation à tous les chapiteaux de Cluny III, et en déduit que le décor sculpté fournit le *terminus ante quem* de chaque partie de l'église. Les récentes observations d'Anne Baud (1996)

1911, p. 5-42, p. 15 ; Ch. OURSEL, *L'art roman de Bourgogne*, p. 60-64 ; Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 2.

[28] A.K. PORTER, « La sculpture du XIIe siècle… », p. 80 ; *ID.*, *Romanesque Sculpture*…, p. 101-107.

[29] Aucune justification de la part du Dr POUZET (« Notes sur les chapiteaux… », p. 2) ni d'A. MICHEL (*Des débuts de l'art chrétien*…, vol. 2, p. 638).

[30] P. DESCHAMPS, « Notes sur la sculpture romane en Bourgogne », p. 67-68. Voir également Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 17.

[31] K.J. CONANT, « La date des chapiteaux… », p. 381 ; *ID.*, « The Apse at Cluny », p. 27 ; *ID.*, *Cluny : les églises…*, p. 87 et 89. Suivi dans *CSC* 1.2, p. 540 ; M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, p. 113 ; B. KERBER, *Burgund und die Entwicklung*…, p. 16. R. CROZET (« À propos de Cluny », p. 156) n'est que partiellement convaincu par les observations de K.J. Conant étant donné « la diversité des exemples de sculpture avant la pose ou après la pose ».

confirment l'hypothèse de Kenneth J. Conant : certains chapiteaux du transept étaient trop volumineux pour l'emplacement qui leur était destiné ; ils ont dû être partiellement noyés dans la maçonnerie. Leur installation a donc forcément précédé la construction des murs[32].

La datation des chapiteaux du rond-point par l'archéologie de l'abbatiale

Avec Kenneth J. Conant et Francis Salet, la datation des chapiteaux passe au second plan par rapport à la chronologie du bâti. Pour autant, il ne faudrait négliger ni l'influence des hypothèses d'A. Kingsley Porter sur la lecture des vestiges de Cluny III par Kenneth J. Conant ni l'emprise des théories stylistiques des historiens de l'art parisiens de la première moitié du XIXe siècle sur celle de Francis Salet[33].

L'apport de Kenneth J. Conant

La controverse qui s'est emparée de la datation des chapiteaux du rond-point de Cluny III bat son plein lorsque Kenneth J. Conant assiste aux premiers coups de pioches donnés sur le site du portail de la nef de Cluny III (1928). L'architecte américain se concentre en priorité sur la troisième abbatiale, remettant à des campagnes ultérieures les autres constructions attribuées (par ses soins) à Hugues de Semur pour fouiller en dernier lieu les abbatiales dites Cluny II et Cluny I[34].

---

[32] A. BAUD, *Le chantier de la troisième église*…, p. 179.

[33] Fr. SALET, « Cluny III », p. 281 : « je nie absolument qu'une architecture aussi évoluée, aussi richement ornée, puisse remonter aux années 1100 ». Sur le style « très évolué » des chapiteaux, voir *ibid*., p. 279.

[34] Les premières campagnes sont consacrées presque exclusivement à Cluny III (1928, 1929, 1931, 1932, 1934, 1935, 1936 et 1938). Le chevet de Cluny II est partiellement fouillé en 1929 (voir K.J. CONANT, « Mediaeval Academy

C'est en travaillant sous la direction d'A. Kingsley Porter que Kenneth J. Conant a été amené à s'intéresser à Cluny[35]. À l'évidence, sa restitution du déroulement du chantier de Cluny III a été lourdement influencée par la datation des chapiteaux du rond-point d'A. Kingsley Porter : l'intention de l'architecte était d'apporter la « preuve » archéologique de ce que le spécialiste de la sculpture avait supposé par l'observation et la comparaison[36].

A. Kingsley Porter admettait la chronologie du chantier établie à partir du texte de la *Vita sancti Hugonis* de Gilon (†1142) : sept ans pour le chevet (1088-1095) et vingt ans pour l'église dans son ensemble[37]. Kenneth J. Conant constitue un dossier archéologique et documentaire propre à démontrer, par une accumulation d'indices concordants, que le chevet était complètement terminé, orné et apte au service liturgique dès 1095[38].

Le chantier aurait procédé par tranches verticales et suivi une progression linéaire d'est en ouest, de sorte que la première partie

---

Excavations at Cluny VI », p. 12) et en 1932 (voir M. AUBERT, « Église abbatiale de Cluny », p. 504). En 1949, après le congrès commémorant la mort de l'abbé Odon le site de Cluny II est réouvert ; des fouilles concernent également l'infirmerie dite de saint Hugues et l'église Sainte-Marie-du-Cloître, dite Notre-Dame-de-l'Infirmerie, également attribuée à Hugues de Semur et consacrée en 1085 (voir K.J. CONANT, « Mediaeval Academy Excavations at Cluny VIII », p. 2). En 1950, les fouilles révèlent certaines traces de la villa du Xe siècle mentionnée dans la donation fondatrice de l'abbaye (voir D. MÉHU, *Paix et communautés*…, p. 43) ; K.J. CONANT (*op. cit.*, p. 3-9) s'attache alors à restituer Cluny I et Cluny II ainsi que les bâtiments associés à cette dernière. Sur le déroulement des fouilles, voir D.A. WALSH, « The Excavations of Cluny III by K.J. Conant », *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny*, éd. Br. Maurice, p. 317-335.

[35] J.T. MARQUARDT, *From Martyr to Monument*…, p. 162.

[36] Un câble de K.J. Conant montre son intérêt pour les « preuves » archéologiques de la datation des chapiteaux (*ibid.*, p. 189).

[37] A.K. PORTER, *Romanesque Sculpture*…, p. 84. Voir *infra*, n. 19, p. 51.

[38] K.J. CONANT, « Mediaeval Academy Excavations at Cluny V », p. 82.

achevée aurait dû être le chevet[39]. En outre, la possibilité de célébrer des consécrations d'autels, des messes ou d'inhumer dans les parties orientales de l'abbatiale prouverait l'achèvement du chevet, et donc celui du décor sculpté[40].

Ce stade du raisonnement, comme l'ensemble de la datation absolue de la construction de Cluny III, repose sur l'interprétation de textes dont la valeur archéologique est discutable. La source monumentale et textuelle la plus décisive quant à l'achèvement du chevet dès les premières années du XIIe siècle est l'inscription liée à la consécration de l'autel de la chapelle Saint-Gabriel (située dans la tour de l'Horloge)[41]. L'année de célébration n'est plus lisible, mais l'archéologue américain propose une restitution de la date à partir de l'identité du célébrant : Pierre (Ier) évêque de Pampelune, mort le 9 octobre 1115[42]. Selon Kenneth J. Conant, la consécration aurait eu

---

[39] K.J. CONANT, « Mediaeval Academy Excavations at Cluny I », p. 19-20 ; *ID.*, *Cluny : les églises…*, p. 82-83. Sur le début du chantier par les chapelles du déambulatoire, voir plus particulièrement *ID.*, « Mediaeval Academy Excavations at Cluny I », p. 19.

[40] Sur l'ensemble du dossier historique renseignant la chronologie du chantier de Cluny III, voir *ID.*, « Mediaeval Academy Excavations at Cluny V ». Repris dans M. AUBERT, « Église abbatiale de Cluny », p. 508-515 ; M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, p. 117 ; Wh.Sn. STODDARD, *Monastery and Cathedral in France. Medieval Architecture, Sculpture, Stained Glass, Manuscripts : the art of the Church treasuries*, Middletown, 1966, p. 43.

[41] *CIFM* 19, SL 29, p. 87-88.

[42] K.J. CONANT, « La chapelle Saint-Gabriel… », p. 60 ; *ID.*, *Cluny : les églises…*, p. 94 ; *ID.*, « Mediaeval Academy Excavations at Cluny I », p. 23 ; *ID.*, « Mediaeval Academy Excavations at Cluny V », p. 77 et 83-84 ; *ID.*, « The Third Church at Cluny », p. 330. Certaines publications situent la mort de Pierre d'Andouque (Pierre Ier de Pampelune) en 1114, d'après l'*Histoire générale du Languedoc* de Cl. DE VIC, J. VAISSÈTE et A. DE MÈGE, Nîmes, 1993, t. 4, p. 40 ; voir les indications bibliographiques pour l'établissement de la date de 1115 dans *CSC* 1.1, n. 31, p. 47. Voir par ailleurs les réserves formulées par R. CROZET (« À propos de Cluny », p. 154) sur les arguments de K.J. Conant. Pour Fr. SALET (« Cluny III », p. 247), l'évêque de Pampelune mentionné dans l'inscription pourrait être Pierre de Paris (1167-1193) ; mise au point de N. Stratford dans *CSC* 1.1, p. 40-42.

lieu vers 1100, lors d'un voyage de l'évêque à Cluny[43]. La date de mort de l'évêque est reprise par Jean Virey (1934) et Willibald Sauerländer (1973) comme *terminus ante quem* pour la consécration de la chapelle[44] et par Neil Stratford pour la réalisation des sculptures du bras sud du transept ainsi que celles du chevet, qui devraient appartenir à une phase antérieure[45]. Si l'on a choisi un dimanche pour la consécration des autels, comme c'était fréquemment le cas, rappelle Jean Michaud, il est probable que la date mentionnée dans l'inscription (2 des ides de mars) corresponde à l'année 1109 ou à l'année 1115[46].

*

[43] Sur ce voyage, voir J. RAMACKERS, « Analekten zur Geschichte des Reformpapsttums und der Cluniazenser », *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 23, 1931-1932, p. 22-52, ici p. 48-49. Sur les relations entre l'évêque Pierre Ier et Cluny, voir A. MÜSSIGBROD, « Die Beziehungen des Bischofs Petrus von Pamplona zum Fränzösischen Mönchtum », *Revue bénédictine*, 104.3-4, 1994, p. 346-378, ici p. 352-353. K.J. CONANT (« La chapelle Saint-Gabriel… », p. 61-62) appuie sa datation c. 1100 sur une comparaison des chapiteaux de la chapelle Saint-Gabriel avec ceux de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle.

[44] W. SAUERLÄNDER, « Cluny und Speyer », p. 13-14 ; J. VIREY, « Les travaux du professeur K.J. Conant à Cluny », *Revue Mabillon*, 24, 1934, p. 65-80, ici p. 69, 70, 76 et 79.

[45] *CSC* 1.1, p. 42-43, 45 et 1.2, p. 562 ; N. STRATFORD, « Cluny III », *Cluny, 910-2010*, dir. *id.*, p. 96-115, ici p. 103 ; *ID.*, « The Documentary Evidence for the Building of Cluny III », *Studies in Burgundian Romanesque Sculpture*, vol. 1, p. 41-59, ici p. 46-51 ; *ID.*, « Verse *Tituli*… », p. 139-140. Sur la chronologie relative du décor sculpté de Cluny III, voir *infra* : « Une évolution des formes au fil du chantier ? », p. 119 et suivantes.

[46] J. MICHAUD, « Les inscriptions romanes… », p. 167-168. Cet auteur n'évoque que la date de 1109 dans la mesure où il situe la mort de l'évêque en 1114. On trouve la même hypothèse (1109) dans l'article de R. GRAHAM et A.W. CLAPHAM, « The Monastery of Cluny (910-1155) » (*Archaeologia*, 80, 1930, p. 143-178, ici p. 158) où elle reflète probablement la mort de d'Hugues de Semur. L'hypothèse de 1115 est formulée par J. WIRTH, *La datation de la sculpture médiévale*, p. 52.

Dans son dernier rapport pour la *Medieval Academy of America*, Kenneth J. Conant condense l'ensemble des caractères « novateurs » de l'architecture et du décor de Cluny III[47]. Il entend ainsi démontrer l'originalité de l'œuvre de saint Hugues. Pourtant, l'essentiel du matériau archéologique sur lequel se fonde cette vision demeure fictionnel : la troisième abbatiale de Cluny décrite par Kenneth J. Conant est avant tout une reconstruction intellectuelle[48]. De même, le point de vue de l'architecte sur la place de cette œuvre dans l'histoire de l'architecture et de la sculpture n'est sans doute pas dénué d'idéalisme. Janet T. Marquardt n'a pas manqué de souligner la dimension apologétique des discours tenus sur la vie et l'œuvre du sixième abbé de Cluny[49], mais il ne faut pas non plus perdre de vue la nécessité pour Kenneth J. Conant de réunir les fonds nécessaires à la pérennité d'une aussi vaste entreprise archéologique, ce qui pouvait justifier une certaine emphase.

Une remise en question : Francis Salet

Marcel Aubert (1935), sans entrer dans une argumentation serrée, date le décor du rond-point (sculpture et peinture) juste après l'achèvement de la construction de l'abbatiale (entre 1113 et 1118)[50].

---

[47] K.J. CONANT, « Cluny Studies, 1968-1975 », p. 385-386.

[48] J.T. MARQUARDT (*From Martyr to Monument*…, p. 198-199 et 243-247) a récemment mis en évidence la maigreur du dossier archéologique.

[49] *Ibid.*, p. 194.

[50] M. AUBERT, « Église abbatiale de Cluny », p. 519.

1113 : voir *supra*, n. 19, p. 51.

1118 : consécration de la chapelle de l'Abbé, oratoire dédié à la Vierge situé entre l'abbatiale et le cloître (« chapelle de la Vierge » M. AUBERT, *op. cit.*, p. 510 et 513) ; cette consécration est rapportée par un texte édité dans la *Bibliotheca Cluniacensis*, col. 564-565. Fr. Salet reprend cette date comme *terminus ante quem* de la construction (voir *infra*, n. 57, p. 61), ce que ne fait pas K.J. CONANT « The Third Church at Cluny », p. 331). Sur cette chapelle, voir A. BAUD, « La chapelle de l'abbé et le passage Galilée à Cluny : les sources graphiques et textuelles à l'épreuve de l'archéologie », *Texte et archéologie monumentale :*

En seconde analyse (1946), il propose la période 1109-1113, qui correspond selon lui à la construction de la nef[51].

Francis Salet suit la première proposition dès sa monographie sur la Madeleine de Vézelay (1948), avant de publier une vaste étude archéologique des vestiges de Cluny III (1968)[52]. Cette dernière propose une révision de toute la chronologie du chantier, qui aurait été ouvert au niveau du bras sud du grand transept (son étroitesse par rapport à la nef principale serait la marque d'un premier projet et plaiderait pour son antériorité)[53]. Contrairement à Kenneth J. Conant, Francis Salet pense que la construction a procédé par tranches horizontales[54]. L'enveloppe de l'abside aurait ainsi été élevée avant l'implantation du rond-point. De cette manière de procéder résulterait la discordance entre le nombre des supports d'applique dans le déambulatoire (dix) et celui des colonnes du rond-point (huit) : l'architecte aurait opté pour une « solution de désespoir », faisant « maladroitement » reposer deux arcs doubleaux sur chacune des piles composées situées à l'entrée du déambulatoire[55].

Francis Salet apporte par ailleurs des arguments contradictoires à l'interprétation des sources historiques de Kenneth J. Conant (inscription de consécration d'autel de la chapelle Saint-Gabriel, lieu d'inhumation original d'Hugues de Semur, rédaction des différentes *vitae Hugonis*)[56]. Au final, il situe l'élévation du rond-point entre 1115 et 1118 et l'achèvement de l'abside un peu avant 1121/1122,

---

approches de l'archéologie médiévale, dir. Ph. Bernardi, A. Hartmann-Virnich et D. Vingtain, Montagnac, 2005, p. 58-65.

[51] M. AUBERT, *La sculpture française au Moyen Âge*, Paris, 1946, p. 92

[52] Fr. SALET, *La Madeleine de Vézelay*, p. 165 ; *ID.*, « Cluny III ». Voir également *ID.*, *Cluny et Vézelay*, p. 47.

[53] *ID.*, « Cluny III », p. 250, 252 (absence du décor d'oves présent dans le reste de l'abbatiale).

[54] *Ibid.*, p. 249, sur l'implantation de la façade occidentale avant son raccordement à l'élévation de la nef, voir *ibid.*, p. 251.

[55] *Ibid.*, p. 251-252 (voir fig. 5, p. 253). Voir K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, p. 83-84.

[56] Fr. SALET, « Cluny III », p. 276-277.

soit au début de la destruction de Cluny II par Pons de Melgueil (c. 1075-1126, abbé entre 1109-1122)[57]. Dans sa publication la plus récente (1995), Francis Salet date l'œuvre du rond-point des années 1118-1120, la réalisation du décor sculpté étant intervenue, selon lui, après la pose[58]. Quant à la nef, elle aurait été achevée vers 1130, peu avant la dédicace de l'ensemble[59].

L'aspect le plus novateur du travail de Francis Salet est sa vision heuristique du chantier, processus marqué par une succession de tentatives et de repentirs. Il étend d'ailleurs cette vision au décor sculpté : l'abandon du premier projet architectural se serait traduit par un changement de toute l'esthétique de l'abbatiale, sculpture comprise[60].

Les arguments de Francis Salet en faveur d'une datation basse de l'œuvre du rond-point ont suscité l'adhésion de Carol Heitz jusqu'à un certain point ; ce dernier opte néanmoins pour son attribution à l'abbatiat d'Hugues de Semur (avant 1109)[61]. René Crozet refuse quant à lui de trancher entre datation haute et datation basse, même s'il laisse entendre un penchant pour la première proposition :

> Que ce moment [la réalisation des chapiteaux] se place vers 1095 ou vers 1115-1120, l'état de nos connaissances, définitivement déficient du fait de la destruction du contexte architectural, ne permet guère de trancher le dilemme. […] Un fait demeure certain, c'est que l'homme [le sculpteur] était lui aussi du XIe siècle, et qu'il n'était plus un apprenti, même si on accepte la date la plus jeune. Reste aussi à savoir si ce sont

---

[57] Fr. SALET, « Cluny III », p. 279-280 ; *ID.*, *Cluny et Vézelay*, p. 12. Cet auteur utilise la date de 1118 comme *terminus post quem* pour la construction du cloître par Pons de Melgueil et donc la destruction de Cluny II. La mise en service du chœur de Cluny III serait intervenue dans les mêmes années, hypothèse également avancée par N. Stratford (*CSC* 1.1, p. 43).

[58] Fr. SALET, *op. cit.*, p. 48. L'auteur prend position sur les différents paramètres de datation du décor sculpté *ibid.*, p. 17.

[59] *Ibid.*, p. 13. Sur les sources relatives à la dédicace, voir *CSC* 1.1, p. 43 et n. 38, p. 47.

[60] Fr. SALET, *op. cit.*, p. 17.

[61] C. HEITZ, « Réflexions sur l'architecture clunisienne », p. 89.

> les décennies qui définissent un style ou si ce sont les hommes qui caractérisent leur temps[62].

Whitney Sn. Stoddard et Franklin Kelley (1981) suivent grosso modo la thèse de Francis Salet. *Les* sculpteurs des chapiteaux du rond-point auraient participé à la réalisation du portail occidental de la nef (1109-1113) — sa datation a suscité beaucoup moins de débats contradictoires que celle des chapiteaux — et, dans les premiers temps, au chantier de la nef de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay (après l'incendie de 1120)[63].

Les dernières données : Anne Baud

L'étude archéologique menée par Anne Baud a permis de confirmer l'hypothèse de Francis Salet concernant l'ouverture du chantier dans sa partie méridionale : le bras sud du grand transept ; cette initiative permettait de fixer la nouvelle abbatiale sur les constructions plus anciennes et d'isoler le chantier du reste des bâtiments en service[64]. L'idée d'un chantier progressant par tranches horizontales se confirme également dans une certaine mesure : les deux transepts ainsi que le mur gouttereau du petit collatéral sud qui les relie appartiennent jusqu'à une hauteur de 9 mètres à la même phase de construction[65]. On sait également que le montage des piles est intervenu dans la phase suivante[66] ; ainsi la mise en place des chapiteaux n'appartient-elle pas à la même phase que la construction de l'enveloppe dans ce secteur. Au demeurant, aucune certitude n'est

---

[62] R. CROZET, « À propos de Cluny », p. 157.

[63] Wh.Sn. STODDARD et Fr. KELLEY, « The Eight Capitals… », p. 57.

[64] A. BAUD, *Cluny : un grand chantier*…, 2003, p. 65-67.

[65] *ID.*, *Le chantier de la troisième église*…, p. 287.

[66] *Ibid.*, p. 225 et suivantes. La transition entre les deux premières phases correspond à un changement de matériau : passage du calcaire micritique au calcaire oolithique.

permise quant à l'avancement général des travaux ni à la chronologie des grandes parties de l'abbatiale[67]. Anne Baud écrit :

> [Les] ruptures [archéologiques] observées dans le transept, ont peu d'implications sur l'avancement du chantier dans le chœur [le chevet] et dans l'abside ; les travaux peuvent aussi bien être menés de manière simultanée dans toute la partie orientale de l'église qu'avec un léger décalage[68].

L'archéologie de l'abbatiale n'est donc pas en mesure de livrer une chronologie précise du décor sculpté. Se pose alors la question de l'établissement d'une telle chronologie sur des critères formels. On le verra plus loin, la plastique du rond-point apparaît sur de nombreux fragments du décor sculpté du chevet, et jusque sur les chapiteaux de l'élévation du petit collatéral sud[69]. Sans qu'il soit possible d'affirmer aucune datation absolue, on ne peut qu'approuver la conjecture de Neil Stratford :

> […] il n'y a aucune raison pour que les sculpteurs de l'hémicycle n'aient pas été déjà présents sur le chantier dans les années 1090 […][70].

DES SOURCES ICONOGRAPHIQUES ?

La recherche de sources artistiques à l'iconographie des chapiteaux du rond-point de Cluny III a été un enjeu d'arrière-plan jusqu'aux travaux de Ch. Edson Armi (1983 et 1988). Les contributions importantes de Meyer Schapiro et de Dieter Bogner mises à part — on s'y arrêtera —, on constate que les sources artistiques n'ont servi jusqu'alors qu'à étayer les hypothèses fondées sur l'histoire des formes, l'archéologie de l'abbatiale et/ou l'interprétation de sources textuelles.

---

[67] A. BAUD, *Le chantier de la troisième église…*, p. 290.
[68] *Ibid.*, p. 292.
[69] Voir *infra*, p. 119 et suivantes.
[70] *CSC* 1.2, p. 562.

Justifier les hypothèses de datation

L'enluminure joue un rôle de premier plan dans l'historiographie stylistique des chapiteaux du rond-point. On l'a dit plus haut, A. Kingsley Porter (1920) compare l'œuvre à certains groupes d'enluminures des Xe-XIIe siècles afin de s'affranchir de l'hypothèse d'un « miracle artistique » clunisien, qui lui était reprochée[71]. Pour Charles Oursel (1928), les manuscrits enluminés conservés en Bourgogne apportent la preuve que l'influence du Languedoc n'a pas été indispensable au développement de certains thèmes iconographiques dans la sculpture bourguignonne ; il estime en outre que l'influence de la peinture italienne a été déterminante dans sa rénovation[72].

Du côté de Kenneth J. Conant (1930, 1932, 1939), la diversité des techniques artistiques évoquées à titre de sources d'inspiration pour la sculpture du rond-point répond sensiblement à sa vision internationale et élitiste du chantier : à Cluny, le travail de la pierre se serait hissé, sous l'abbatiat d'Hugues de Semur, à la hauteur des autres arts de l'époque[73] ; architectes, sculpteurs et peintres étrangers auraient ainsi constitué une « académie de saint Hugues »[74] :

---

[71] A.K. PORTER, « La sculpture du XIIe siècle… », p. 81 (l'auteur ne donne aucune référence précise) ; *ID.*, *Romanesque Sculpture*…, p. 96-102, p. 100 : *There was, therefore, nothing new in the artistic formula used by the sculptor of Cluny. He merely translated into stone the types of singular beauty perfected long before by the miniature artists of Winchester*.

[72] Ch. OURSEL, *L'art roman de Bourgogne*, p. 202-207. M. SCHAPIRO (recension d'*op. cit.*, p. 229) lui reproche de n'avoir fait qu'esquisser cette hypothèse.

[73] K.J. CONANT, « The Third Church at Cluny », p. 338 ; *ID.*, *Cluny : les églises*…, p. 91-92 : ivoires, bronzes mosans (l'auteur rappelle que le supposé « moine-architecte » Hézelon venait de Liège), stucs, bois sculptés, enluminures. L'auteur ajoute (*loc. cit.*) : « on ne peut pas indiquer une seule source pour les chapiteaux. L'exécutant a puisé dans toutes les sources de l'art roman, dont il avait assurément une connaissance ». Sur la personnalité d'Hézelon et son rôle dans la construction de Cluny III, voir J. STIENNON, « Hézelon de Liège, architecte de Cluny III », *Mélanges offerts à René Crozet pour son 70e anniversaire*, éd. P. Gallais et Y.-J. Riou, Poitiers, 1966, vol. 2, p. 345-358. L'interprétation de J. Stiennon a été

> Sous un abbé des plus prestigieux, des architectes, des sculpteurs et des peintres des plus doués ont cherché vraiment — et réussi — à faire une vraie synthèse de l'art de leur temps. […] Un moine venant de n'importe où trouvait quelque chose qui rappelait l'art de son lieu d'origine[75].

L'architecte américain propose en particulier quelques comparaisons entre la sculpture du rond-point et des œuvres espagnoles[76].

Des essais de généalogie formelle

Cas extrême parmi les auteurs pour lesquels les chapiteaux du rond-point de Cluny III seraient un chef-d'œuvre isolé, Henri Focillon (1931, 1938) leur refuse toute place dans l'histoire du « style roman »[77]. Ils font figure d'aporie esthétique au regard des critères analytique de cet auteur pour la sculpture romane.

Joan Evans (1950) rapporte toute l'ascendance des sculptures « clunisiennes » aux techniques picturales, sans pour autant entrer dans le détail des questions formelles[78]. Neil Stratford (1975, 2011) propose une origine différente. Si la sculpture antique offre de beaux antécédents au décor végétal des chapiteaux du rond-point de Cluny III, les quelques cas d'intégration de figures dans la *végétalité corinthienne*[79] antérieurs au Moyen Âge n'offrent guère d'élément

---

contestée par J.T. MARQUARDT (« The Original Significance… », p. 59-60) mais reprise par A. BAUD (*Cluny : un grand chantier…*, p. 141-143).

[74] K.J. CONANT, « The Apse at Cluny », p. 26.

[75] *ID.*, « Propos d'histoire… », p. 323.

[76] *ID.*, « The Iconography and the Sequence… », p. 287 : Frómista, León et Iguácel (antérieurs ou contemporains de Cluny, et témoignant ainsi de l'existence de figures en fort relief avant 1100) ; la chapelle castrale de Loarre serait un précurseur. Cet auteur pense aussi que les sculptures perdues des cloîtres de Cluny ont pu servir de sources d'inspiration (*ID.*, *Cluny : les églises…*, p. 92).

[77] H. FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans*, p. 148-149 et 184 ; *ID.*, *Art d'Occident*, p. 269-270.

[78] J. EVANS, *Cluniac Art…*, p. 120 : *Cluniac sculpture is Cluniac painting turned into stone*.

[79] Sur l'expression « végétalité corinthienne », voir *infra*, n. 1, p. 109.

de comparaison intéressant[80]. Neil Stratford oriente par conséquent ses investigations sur le détail des éléments constitutifs des chapiteaux. Il compare le travail des plis dans la sculpture du rond-point à la technique du repoussé pratiquée par les orfèvres issus de la « tradition des pays allemands »[81]. La transmission supposée de cette technique aux sculpteurs sur pierre de l'Empire dès la seconde moitié du XIe siècle rendrait plausible une datation des chapiteaux du rond-point de Cluny III avant 1100[82] ; pour autant, Neil Stratford n'entend pas imposer une telle datation.

Zehava Jacoby (1978) et Millard F. Hearn (1981) reprennent l'hypothèse de cette origine impériale[83]. Les chapiteaux témoigneraient d'un savoir-faire propre au travail du stuc et à l'orfèvrerie au sein de l'Empire : figures, mandorles (ou hexagones)[84] et végétalité

---

[80] Voir *CSC* 1.2, p. 556.

[81] *Ibid*., p. 560-561.

[82] N. STRATFORD, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 87 (il s'agit du texte d'une conférence donnée le 2 décembre 1975 à l'Institut Courtauld, Londres) ; *ID*., « Avant-propos. Existe-t-il… », p. 124. N. Stratford renvoie à J. BECKWITH (*Early Medieval Art*, New York-Washington, 1964, p. 171-174) concernant le rapport entre la sculpture de personnages dans des mandorles à Cluny et la sculpture préromane ottonienne. Plus récemment, N. Stratford (*CSC* 1.2, p. 544) a proposé des antécédents à la sculpture du rond-point de Cluny III remontant jusqu'à l'Antiquité tardive.

[83] Z. JACOBY (« La sculpture à Cluny… », p. 199) compare le visage de saint Pierre (portail de Cluny) avec une tête de Sankt Pantaleon de Cologne (début du XIe siècle) ou d'un bois sculpté de la région mosane (c. 1060-1070). M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, p. 113-114. Cet auteur cite quelques exemples allemands de sculpture sur pierre qui lui paraissent témoigner d'une même articulation du corps humain que les figures du rond-point de Cluny III. Il reste dépendant du concept de *loi du cadre* cher à H. Focillon : en aucun cas le « thématique » ne « s'incorporerait » à la structure corinthienne (*In none of the capitals is the thematic decoration actually incorporated into the structure of the Corinthian framework*). Cette déconnexion des éléments serait la marque d'une conception héritée de l'orfèvrerie, où l'on procède par assemblage.

[84] On s'en tiendra à une définition strictement formelle de la mandorle, qui exclut par conséquent les hexagones du C 4. Voir *infra*, p. 293.

corinthienne seraient autant de « pièces rapportées » tributaires de ces sources iconographiques.

Meyer Schapiro a consacré quelques passages de ses articles et monographies (1929, 1963, 1964) à l'œuvre du rond-point de Cluny III. Il y souscrit à une date s'approchant de 1100. L'intégration de formes originaires d'Italie ou de l'Empire par les peintres de manuscrit de Cluny serait à mettre sur le compte d'une fidélité à « l'institution clunisienne » au regard de ses soutiens papaux et impériaux[85]. Au demeurant, cet auteur introduit une distinction d'ordre culturel entre les sculpteurs sur pierre, considérés comme des laïcs, et les moines des *scriptoria* romans ; les premiers auraient procédé à des choix formels différents de ceux des seconds : ils se seraient tournés vers des sources carolingiennes[86]. Dans le fameux article qu'il consacre à un relief du musée Fenaille de Rodez, Meyer Schapiro apporte des précisions sur les sources plastiques des chapiteaux clunisois :

> Le sculpteur des chapiteaux de Cluny réunit la tradition vivante du dessin des arts précieux de l'autel avec la ferme plasticité du travail des tailleurs de pierre qu'il surpasse dans la hardiesse de la découpe. Et il renouvelle l'art classique à travers son héritage carolingien en s'appropriant les formes du chapiteau corinthien romain, avec leur jeu d'ombre et de lumière dans la courbe et la profondeur des feuilles, et en insérant parmi elles des figures modelées de la même manière et animées d'un mouvement gracieux[87].

---

[85] M. SCHAPIRO, recension de Ch. OURSEL, *L'art roman de Bourgogne*, p. 229-230 ; *ID.*, *The Parma Ildefonsus*, p. 54-55.

[86] Voir à ce sujet *ID.*, « A Relief in Rodez… », p. 296-297. La datation de ce relief c. 1040 confirme selon l'auteur la plausibilité de celle d'A.K. Porter pour les chapiteaux du rond-point de Cluny III.

[87] *Ibid.*, p. 297 (trad. inédite) : *The sculptor of the Cluny capitals fuses the living tradition of complex drawing in the precious arts of the altar with the steadily advancing plasticity of the architectural stone carvers whom he surpasses in boldness of undercutting. And he renews the vestiges of classical art in his Carolingian heritage of line by assimilating freshly the rich forms of the Roman Corinthian capital, with its abundant light and shadow in the curling and depth of*

*

Débarrassées de la dimension « miraculeuse » de leur genèse car postérieures à celles de l'abbatiale de Charlieu et de la priorale d'Anzy-le-Duc[88], les sculptures de Cluny III n'en constitueraient pas moins pour Bernhard Kerber (1966) un moment-clé dans le développement de l'art roman bourguignon, avec l'acquisition, par la figure humaine, d'une « corporéité » inédite[89]. Cette hypothèse s'accompagne d'une étude précise des relations existant entre Cluny III et les autres chantiers bourguignons, relations que Bernhard Kerber est sans doute le premier à remettre sur le métier plus de quarante ans après A. Kingsley Porter. Pour Dieter Bogner (1979), la plastique des personnages ne résulterait pas d'une *simple* somme d'influences, elle s'inscrirait dans un contexte artistique plus large, conjointement à des œuvres telles que les peintures de l'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne, fin du XIe siècle) ou d'autres plus anciennes, comme les plats de reliure en ivoire du livre des péricopes d'Henri II (c. 870) et du psautier de Charles le Chauve (IXe siècle)[90]. Dieter Bogner associe les principes de construction figurative caractéristiques de ces œuvres à ceux de l'Antiquité tardive. Il illustre, au moyen de plusieurs manuscrits, le phénomène de « sclérose » qui aurait gagné les formes carolingiennes, et voit dans des œuvres comme celles de Cluny III et de Saint-Savin l'expression d'une nou-

---

the leaves, and by setting among them equally modeled figures of a delicate grace of movement.

[88] B. KERBER, *Burgund und die Entwicklung*…, p. 11-15.

[89] *Ibid*., p. 15-18.

[90] D. BOGNER, « Die Chorkapitelle von Cluny », p. 7-10. Sur les peintures de Saint-Savin, voir *Saint-Savin*, dir. R. Favreau, p. 99-189. Livre des péricopes d'Henri II : Munich, BSb, Clm. 4452, reliure, ivoire du plat supérieur : Crucifixion, et visite des Saintes femmes au tombeau, ill. H. FILLITZ *et al.*, *Zierde für ewige Zeit : Das Perikopenbuch Heinrichs II*, Munich, 1994, pl. 1 ; notice : *ibid*., p. 104-105. Psautier de Charles le Chauve : Paris, BnF, Latin 1152 ; notice : M.-P. LAFFITTE *et al.*, *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Paris, 2007, cat. 15, p. 108-112.

velle « volonté formelle » (*Formwille*)[91]. Des manuscrits tels que le fameux *Parma Ildefonsus* de Meyer Schapiro[92] se situeraient entre les sculptures du rond-point et la tradition illusionniste de l'Antiquité tardive[93].

Une nouvelle perception des sources architecturales et décoratives de Cluny III : Ch. Edson Armi

Les partisans d'une datation basse de l'architecture et de la sculpture clunisoise, comme ceux d'une datation haute, ont attribué au chantier de l'abbaye un rôle-initiateur dans le renouveau de la sculpture romane bourguignonne. Selon Ch. Edson Armi (1983) l'idée d'un « miracle artistique clunisien » a donc sous-tendu la chronologie relative de tous les grands ensembles sculptés bourguignons[94]. Par contraste avec ses prédécesseurs, cet auteur insiste sur la nécessité d'un examen approfondi des relations stylistiques intra-régionales, tant architecturales que sculpturales, focalisant son propos sur les « changements stylistiques » intervenus d'un chantier à l'autre. Il entend ainsi échapper aux présupposés évolutionnistes.

Ch. Edson Armi associe l'étude archéologique et formelle du bâti à une démarche attributionniste, qui repose d'une part sur l'analyse des marques lapidaires — interprétées comme les marques distinctives des tailleurs de pierre[95] — et d'autre part sur celle des

---

[91] Ce concept se rapproche du *Kunstwollen* d'Aloïs Riegl ; l'approche conceptuelle de la sculpture de D. Bogner s'appuie sur les travaux de l'historien de l'art viennois ; voir D. BOGNER, « Die Chorkapitelle von Cluny », n. 8, p. 9. Sur le fond, la plasticité est rendue par l'accentuation du contour et la systématisation de l'ordonnancement des plis. Cet auteur fait référence (*ibid*., p. 9-10) à l'étude de M. Schapiro sur le relief de Rodez concernant le passage des formes carolingiennes dans la sculpture romane.

[92] M. SCHAPIRO, *The Parma Ildefonsus*.

[93] D. BOGNER, *op. cit.*, p. 10.

[94] Ch.E. ARMI, *Masons and Sculptors*…, p. 24-29.

[95] Sur les difficultés d'interprétation des marques lapidaires, voir N. REVEYRON, « « Marques lapidaires » : the state of the question », *Gesta*, 42, 2003, p. 161-170.

œuvres sculptées[96]. Il laisse délibérément de côté l'interprétation des sources textuelles. Sa démarche aboutit à une chronologie relative inédite des ensembles sculptés bourguignons. Les chapiteaux du rond-point de Cluny III y trouvent leur place dans le prolongement de l'autel d'Avenas, des chantiers de la nef de la priorale d'Anzy-le-Duc (Pl. 84 à Pl. 91), de la tribune du porche de Saint-Fortunat à Charlieu, du portail du Vieux-Saint-Vincent à Mâcon (Pl. 95), de ceux de la priorale de Perrecy-les-Forges (Pl. 98 à Pl. 102) et de la paroissiale de Montceaux-l'Étoile (Pl. 96), ainsi que de la nef de l'abbatiale de Vézelay (Pl. 103 à Pl. 118)[97]. Ainsi, Cluny III ne serait pas le fruit d'une génération spontanée d'artistes étrangers, mais plutôt une conséquence logique de l'essor architectural et sculptural de la Bourgogne romane. Plus précisément, le chantier clunisois aurait été le point de rencontre de deux traditions régionales indépendantes jusqu'alors[98]. La plastique des chapiteaux résulterait quant à elle du travail conjoint de deux « maîtres-sculpteurs »[99].

On reviendra dans le point suivant sur les comparaisons extrêmement fines que Ch. Edson Armi établit entre Cluny III et les chantiers voisins. Toujours est-il que sa contribution semble avoir remis au goût du jour l'attributionnisme outre-Atlantique : aucune thèse américaine consacrée à une église romane bourguignonne et soutenue après la parution de sa monographie n'a fait l'économie d'une telle démarche.

---

[96] Ch.E. ARMI, *Masons and Sculptors*… p. 7-18. Voir *infra*, p. 77 et suivantes.

[97] Sur les dossiers historiographiques de ces ensembles, voir Ch.E. ARMI, *op. cit.*, p. 21-24.

[98] *Ibid.*, *Part II : Architecture*, p. 35-73.

[99] *Ibid.*, chap. 4 : *The Avenas and Perrecy Masters : the Principal Sculptors of Cluny*, p. 85-104. Le scénario qui place la sculpture de Cluny en tête de toute la grande production bourguignonne persiste dans *CSC* 1.2, p. 564 et suivantes.

LE STYLE DES CHAPITEAUX DU ROND-POINT AUTOUR DE CLUNY : L'INFLUENCE HISTORIQUE DE L'ABBAYE, LE PARCOURS DES SCULPTEURS

C'est, dans un premier temps, sur l'influence religieuse de l'abbaye clunisienne que les historiens de l'art ont cherché à calquer l'influence artistique de la sculpture et de l'architecture de Cluny III[100]. Il en va ainsi dès l'étude régionale de Victor Terret (1914) : l'auteur fonde sur quelques observations — « étoffes collantes », « plis en bouillon » et « retroussis en spirale » — l'hypothèse d'une influence de Cluny sur la cathédrale d'Autun, l'abbatiale de Vézelay

[100] Sur la question de l'identité clunisienne en relation avec la sculpture, qu'il me soit permis d'indiquer au lecteur la référence suivante : S. BIAY, « Los sarmientos hasta el mar. El arte cluniacense cuestionado », *Intus legere*, 3.2, 2009, p. 69-92, ici p. 71-76. À la bibliographie citée dans cet article il convient d'ajouter : S. BOYNTON, *Shaping a Monastic Identity. Liturgy and History at the Imperial Abbey of Farfa (1000-1125)*, Ithaca-Londres, 2006, p. 112 et suivantes ; D. IOGNA-PRAT, « Cluny : citadelle céleste », p. 226-227. L'appartenance à l'*ordo* clunisien est également une prémisse de l'attibution par J. ROLLIER-HANSELMANN (« Les peintures murales dans les anciens territoires de Bourgogne (XIe-XIIe siècles) : de Berzé-la-Ville à Rome et d'Auxerre à Compostelle », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 14, 2010, http://cem.revues.org/index11622.html, § 24-31) de certains ensembles de peinture monumentale à une « mouvance clunisienne ». Il faut noter que les œuvres s'inscrivant dans cette « mouvance » sont séparées des ensembles de Cluny et de la chapelle des Moines de Berzé-la-Ville (Saône-et-Loire, c. 1110-1120) par plusieurs décennies ; de plus, les critères d'identification sont plutôt restreints (couleurs, thèmes). L'auteure souligne à juste titre le caractère problématique de la notion d'*art clunisien* dans son application à la peinture monumentale. Sur les peintures de la chapelle des Moines, voir également D. RUSSO, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines) », *Revue Mabillon*, 11, 2000, p. 57-87.

ainsi que sur celle de la Daurade et la cathédrale Saint-Étienne à Toulouse[101].

Le décor sculpté de l'abbatiale de Vézelay a toujours été rapproché en priorité de celui de Cluny III[102]. Les chapiteaux de Vézelay ont fait l'objet d'une véritable dépréciation esthétique de la part du Dr Pouzet, d'A. Kingsley Porter et plus tard de Francis Salet, cette dépréciation justifiant une date postérieure : Vézelay représenterait une décadence du « style clunisien »[103]. A. Kingsley Porter développe longuement cette comparaison afin d'établir une chronologie relative qui justifie sa datation de l'œuvre du rond-point de Cluny III[104]. Il suffira de citer le passage concernant les chapiteaux des fleuves du paradis (le C 6 du rond-point de Cluny III — Pl. 40 à Pl. 47 — et le ch. 8 de la nef de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay — Pl. 105) pour rendre compte du caractère subjectif — car relevant du jugement de goût — de ses critères d'analyse :

> La délicatesse, le raffinement et le charme qui font de la sculpture de Cluny une pièce-maîtresse de l'art médiéval ont disparu à Vézelay. Il

---

[101] V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 157.

[102] Illustration la plus récente : *CSC* 1.2, p. 564-568.

[103] A.K. PORTER, « La sculpture du XIIe siècle… », p. 81-82 ; Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 2 et 104 ; Fr. SALET, *La Madeleine de Vézelay*, p. 163.

[104] A.K. PORTER, *Romanesque Sculpture…*, p. 95. Chronologie *ibid.*, p. 118-122 et dans *ID.*, « La sculpture du XIIe siècle… », p. 81-83 :

- 1095 (avant) : Cluny III, rond-point ;
- 1100 : Avenas, Sainte-Marie : autel ;
- 1104-1120 : Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine : nef ; Charlieu, Saint-Fortunat : relief de l'Annonciation (sur cette œuvre, voir *CSC* 1.2, p. 581-582) ;
- 1113-1120 : Anzy-le-Duc, priorale : nef ;
- 1125 : Perrecy-les-Forges, Sainte-Marie et Saint-Benoît : galilée ;
- 1130 (avant) : Montceaux-l'Étoile, Saint-Pierre et Saint-Paul : portail ;
- 1125 : Anzy-le-Duc, priorale : portail occidental de la priorale et portail du prieuré ;
- 1140 (avant) : Charlieu, Saint-Fortunat, portail extérieur et Saint-Julien-de-Jonzy (Saône-et-Loire), paroissiale : portail.

> est clair que Cluny est l'original, Vézelay la copie. Il est également clair que le style de Vézelay est plus tardif[105].

A. Kingsley Porter esquisse des attributions, donnant plusieurs chapiteaux de l'abbatiale de Vézelay à un maître de Cluny (*Cluny master*)[106].

Contrairement à ses prédécesseurs, Meyer Schapiro se garde bien, dans la monographie qu'il consacre au manuscrit *Parma Ildefonsus* en 1964, d'émettre des hypothèses d'ordre chronologique ou attributionniste, parlant simplement de « connexion » entre Cluny et une plus vaste « école de sculpture » bourguignonne[107].

*

Les auteurs s'accordent sur un point : les chapiteaux du rond-point de Cluny III constituent un ensemble cohérent réalisé en une seule phase. Les études les plus anciennes ne mentionnent aucun signe d'hétérogénéité et postulent l'intervention d'un sculpteur unique ; c'est également le cas de quelques études plus récentes[108]. Ce consensus ne doit pas dissimuler un état de la question se résu-

---

[105] A.K. PORTER, *Romanesque Sculpture*…, p. 92 (trad. inédite) : *The delicacy, refinement and charm which make of the Cluny fragment one of the masterpieces of medieval art have disappeared at Vézelay. It is clear that Cluny is the inspired original, Vézelay, the commonplace copy. It is equally clear that Vézelay shows a style later in date*. Voir également *ibid*., p. 93-94.

[106] *Ibid*., p. 95. Repris dans M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, p. 102. Cet auteur cite le nom de Fr. Salet avec celui d'A.K. Porter sans reprendre la thèse de l'intervention de deux sculpteurs différents au rond-point de Cluny III, défendue par Fr. Salet.

[107] M. SCHAPIRO, *The Parma Ildefonsus*, p. 56-57.

[108] R. CROZET, « À propos de Cluny », p. 156 et 157 ; *CSC* 1.2, p. 560 (« la diversité des mains y est plus apparente que réelle ») ; Z. JACOBY, « La sculpture à Cluny… », p. 198 ; A.K. PORTER, « La sculpture du XIIe siècle… », p. 78 ; *ID.*, *Romanesque Sculpture*…, p. 85 ; N. STRATFORD, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 87.

mant à des considérations très générales, essentiellement d'ordre esthétique.

Pendant toute la première moitié du XXe siècle, l'unique modèle interprétatif des ressemblances plastiques a été celui des écoles régionales, élaboré par Eugène E. Viollet-le-Duc (1876) à partir de l'architecture, puis appliqué à la sculpture[109]. Les comparaisons se sont surtout développées à partir d'A. Kingsley Porter[110]. Ces analyses ont été définies par Francis Salet comme celles de « l'à peu près et de l'affirmation tendancieuse »[111]. Selon ce dernier, la démonstration d'A. Kingsley Porter ne prouve en rien l'identité des sculpteurs clunisois et vézeliens ; tout au plus l'américain serait-il parvenu à démontrer que les chapiteaux de Cluny III ont servi de modèle à ceux de Vézelay[112]. L'historien de l'art français entend aller bien plus loin dans la restitution de la genèse de ces ensembles.

Francis Salet expose les grandes lignes de sa propre thèse dans *La Madeleine de Vézelay* (1948) et développe son argumentation dans *Cluny et Vézelay : l'œuvre des sculpteurs* (1995)[113]. Il place la

---

[109] E.E. VIOLLET-LE-DUC, « Sculpture », *Dictionnaire raisonné*…, t. 8, p. 97-279, ici p. 112.

[110] Voir A.K. PORTER, *Romanesque Sculpture*…, p. 92-94.

[111] Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 139. L'auteur explique sa méthode dans le compte-rendu de l'ouvrage de D. GRIVOT et G. ZARNECKI, *Gislebertus : sculpteur d'Autun* : Fr. SALET, « La sculpture romane en Bourgogne : à propos d'un livre récent », *Bulletin monumental*, 119, 1961, p. 325-343, ici p. 326.

[112] *ID.*, *La Madeleine de Vézelay*, p. 163. A.K. Porter n'est pas nommé, mais on ne peut guère douter que ce propos le vise. L'attaque est explicite dans Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 138 ; l'auteur fustige le sens critique « émoussé » de l'américain.

[113] *ID.*, *La Madeleine de Vézelay*, p. 162-167. Par commodité, on prendra la monographie *Cluny et Vézelay* comme référence sans renvoyer systématiquement le lecteur à l'ouvrage de 1948 (voir notes suivantes). Comme Fr. Salet le précise dans son avant-propos, la conception et la rédaction de l'ouvrage étaient achevées bien avant 1995 (probablement vers 1970) ; à l'exception d'une note relative à une étude de J.-Cl. Bonne publiée dans les années 1980 (*ibid.*, n. 16, p. 114), seule la conclusion tient compte de quelques travaux publiés sur le sujet depuis la rédaction initiale.

réalisation des chapiteaux du rond-point de Cluny III, puis des portails de la nef de l'abbatiale de Vézelay, et enfin des chapiteaux de la nef de cette même église sous l'autorité d'un seul *maître-sculpteur* anonyme, conventionnellement appelé le maître de Cluny et Vézelay[114]. De cette entreprise colossale, le « maître » n'aurait personnellement réalisé qu'une partie, notamment le Christ du portail central de la nef de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay (Pl. 120), que Francis Salet présente comme son chef-d'œuvre[115]. Pour le reste, il aurait été secondé par d'autres sculpteurs, moins doués et plus ou moins fidèles à son style[116]. Parmi ces différentes mains, l'auteur pense pouvoir identifier à Cluny, à Vézelay ainsi que sur d'autres chantiers où il aurait travaillé seul (priorale de Perrecy-les-Forges, paroissiale de Montceaux-l'Étoile), la seconde main — le « disciple » — qu'il appelle le sculpteur de l'Enfance du Christ en relation avec le portail du collatéral sud de la nef de l'abbatiale de Vézelay (Pl. 125)[117].

---

[114] Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 117. Œuvres attribuées au « maître » :

- Cluny III, rond-point : C 5 et C 4 (figure β) (*ibid*., p. 52) ;
- Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine :
  - Façade de la nef : ch. II, III, IV et V ; portail gauche ; portail central : Christ, groupe d'apôtres de droite, partie gauche du linteau, trumeau, Pierre et Paul sur le jambage de droite, une des deux figures du jambage septentrional ; portail droit (*ID.*, *La Madeleine de Vézelay*, p. 148-151 ; *ID.*, *Cluny et Vézelay*, p. 110-113) ;
  - Nef : ch. 15, 20, 56, 55, 58, 74, 57, 81, 94 (*ID.*, *La Madeleine de Vézelay*, p. 152-154 ; *ID.*, *Cluny et Vézelay*, p. 118-120).

[115] *Ibid*., p. 117.

[116] *Ibid*., p. 115 et 120.

[117] *Ibid*., p. 113. Œuvres attribuées au sculpteur de l'Enfance du Christ :

- Cluny III : rond-point, C 7 (*ibid*., p. 118) ;
- Montceaux-l'Étoile, Saint-Pierre et Saint-Paul : portail (*ibid*., p. 137) ;
- Perrecy-les-Forges, Sainte-Marie et Saint-Benoît, portail : linteau, ch. I et II (*ibid*., p. 132) ;

Trente ans après la parution de *La Madeleine de Vézelay*, Zehava Jacoby (1978) reproche à son auteur d'avoir fait reposer ses attributions sur des critères qualitatifs, les meilleures œuvres (au goût de l'auteur) ayant été attribuées au « maître »[118]. Sur un plan méthodologique, l'argumentation de Francis Salet souffre en effet les mêmes faiblesses que les descriptions formelles de ses prédécesseurs — son texte est particulièrement riche en termes axiologiques[119].

Zehava Jacoby cherche de son côté à dégager les caractères formels d'un « style clunisien » dans un vocabulaire descriptif qui n'est guère moins axiologique (notions de *dynamisme*, de *souplesse*, *d'expressivité*)[120]. Selon cette auteure, les artistes de Cluny auraient travaillé plus tard à Vézelay, mais il ne faudrait pas attribuer le tympan de Vézelay au maître de Cluny de Francis Salet :

> […] l'ordonnance des plis est intimement liée à une nouvelle conception du modelé du corps humain, qui acquiert une qualité volumineuse contrastant avec le caractère massif des personnages clunisiens[121].

C'est précisément ce genre d'écart formel que Ch. Edson Armi analyse dans *Masons and Sculptors* (1983) ; on y reviendra.

- Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine :
  - Façade de la nef : portail central : groupe d'apôtres de gauche (Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 112) ; portail droit (*ID.*, *La Madeleine de Vézelay*, p. 152 ; *ID.*, *Cluny et Vézelay*, p. 113-114) ;
  - Nef : ch. 6 et 93 (*ID.*, *La Madeleine de Vézelay*, p. 154).

[118] Z. JACOBY, « La sculpture à Cluny… », p. 200 (voir notamment n. 18). Voir Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 123.

[119] On peut prendre exemple de la description des attitudes des figures des chapiteaux du rond-point de Cluny III. Les adjectifs employés par Fr. SALET (*ibid.*, p. 50) pour décrire ces attitudes sont les suivants : « assis », « debout », « campé », « tourné », « penché », « incliné », « plié », « replié », « désarticulé », « dansant », « trépidant », « instable », « inconfortable », « gracieux », « juste », « noble », « banal ».

[120] Z. JACOBY, *op. cit.*, p. 197-199.

[121] *Ibid.*, p. 197.

Dans le temps qui sépare les contributions de Zehava Jacoby et de Ch. Edson Armi, Whitney Sn. Stoddard et Franklin Kelley (1981) publient un article largement consacré à la distinction de mains au sein de l'œuvre du rond-point. Ils identifient deux sculpteurs par l'analyse des figures et des éléments végétaux — ce dernier point est une nouveauté. Ils attribuent à un premier sculpteur les chapiteaux issus du corinthien et/ou pourvus de feuilles d'acanthes (C 1, C 2, C 3 et C 8) tandis qu'un autre aurait sculpté les chapiteaux à mandorles ou hexagones et celui représentant les fleuves du paradis (C 4, C 5, C 6 et C 7)[122]. Cette thèse résulte d'un choix à priori pertinent : celui de ne comparer que ce qui est comparable. Pourtant, rien ne garantit qu'une différence de *dispositif*[123] iconographique — la plus prégnante est la suivante : figures présentées dans une végétalité corinthienne/figures présentées dans des mandorles ou des hexagones — puisse être interprétée comme une différence de main. D'autres analyses attributionnistes, comme celle de Ch. Edson Armi, donnent des résultats différents.

S'il faut en croire Ch. Edson Armi (1983), les ensembles sculptés les plus renommés des églises romanes bourguignonnes — de l'autel d'Avenas au tympan du portail occidental de la cathédrale Saint-Lazare à Autun (Pl. 92) — seraient l'œuvre de quatre « maîtres-sculpteurs ». Cet auteur attribue au dit maître de Perrecy (les-Forges) certains chapiteaux du rond-point de Cluny III et la quasi totalité du portail central de la nef de Sainte-Marie-Madeleine à

[122] Wh.Sn. STODDARD et Fr. KELLEY, « The Eight Capitals… », p. 53-56.

[123] On emploiera ce terme pour désigner l'agencement des éléments constitutifs de l'iconographie des chapiteaux.

Vézelay[124]. Ainsi l'hypothétique production de ce « maître » recouvre-t-elle partiellement celle du maître de Cluny et Vézelay de Francis Salet. Le premier chantier auquel le maître de Perrecy aurait participé ne serait pas celui de la troisième abbatiale de Cluny mais — comme son nom l'indique — celui de la priorale de Perrecy-les-Forges. Il serait ensuite passé par Vézelay, où son activité se serait scindée en trois campagnes d'après les résultats de l'analyse archéologique du bâti menée par Ch. Edson Armi[125]. Entre la première et la seconde campagne, le « maître » aurait pris part au chantier de Cluny III, pour sculpter certains chapiteaux du rond-point (C 3, C 4 et C 5)[126], les autres étant l'œuvre du dit maître d'Avenas[127]. Les deux

---

[124] Œuvres attribuées au maître de Perrecy :

- Cluny III, rond-point : C 4 (Ch.E. ARMI, *Masons and Sculptors*…, fig. 102, 103, 117 c, 123 b, 125 c-d) et C 5 (*ibid*., fig. 106, 119 b, 122 c) ;
- Perrecy-les-Forges, Sainte-Marie et Saint-Benoît, portail : frise et linteau (*ibid*., fig. 98, 117 a, 122 a, 123 a, 125 a), ch. I et II (*ibid*., fig. 113, 119 a) ;
- Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine (1re campagne) :
  - Portail du collatéral sud de la nef : tympan, linteau et coussinet VII (*ibid*., fig. 99, 101, 117 b, 122 b) ;
  - Portail du collatéral nord de la nef : coussinet XI (*ibid*., fig. 100, 125 b) ;
- Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine (2e et 3e campagnes) :
  - Façade de la nef : portail central (*ibid*., fig. 104-109, 114, 119 c, 120, 122 d, 122 f, 123 c, 125 e) ;
  - Nef : ch. 15 (*ibid*., fig. 123 d), ch. 20 (*ibid*., fig. 111, 119 d, 122 e), ch. 23 (*ibid*., fig. 112), ch. 57 (*ibid*., fig. 110, 125 f).

[125] Voir *ibid*., appendice 6 : *Vézelay*, p. 177-190. Voir notamment p. 179 pour l'archéologie du portail central de la nef.

[126] Voir *ibid*., p. 86.

sculpteurs auraient collaboré auparavant à Perrecy-les-Forges, puis à Vézelay où le maître d'Avenas n'aurait joué qu'un rôle secondaire, lors de la première campagne[128]. Il aurait également travaillé plus tôt et seul à l'autel d'Avenas, dans la partie occidentale de la nef de la priorale d'Anzy-le-Duc et au portail de la nef du Vieux Saint-Vincent à Mâcon (Pl. 95, fig. A).

La démonstration de Ch. Edson Armi fonctionne en deux temps : l'attribution des œuvres d'une part, l'analyse formelle d'autre part. Contrairement à Francis Salet, il ne considère pas l'attribution, ni même la restitution de la carrière des « maîtres-sculpteurs », comme une fin en soi. Systématiquement reportées en annexe, elles ne sont qu'un préalable à l'analyse formelle proprement dite. Cette analyse fondée sur l'étude des drapés permet de restituer la chronologie des œuvres. Les attributions sont déduites de la présence de caractères similaires dans le traitement des éléments

---

[127] Œuvres attribuées au maître d'Avenas :

- Avenas, Sainte-Marie : autel (Ch.E. ARMI, *Masons and Sculptors*…, fig. 88, 116 a-b, 118 a, 121 a, 124 a) ;
- Anzy-le-Duc, priorale : portail occidental, ch. III et voussure des vieillards de l'Apocalypse (*ibid*., fig. 89, 121 b) ; ch. 3, 38 (*ID.*, « The Context of Cluny III Sculpture », p. 48) ;
- Charlieu, Saint-Fortunat : certains chapiteaux des petites arcades aveugles et de la grande baie donnant sur la nef depuis la tribune du porche occidental (*ID.*, *Masons and Sculptors*…, fig. 115 b, 121 d) ;
- Cluny III, rond-point : C 2 (*ID.*, « The Context of Cluny III Sculpture », p. 48), C 7 (*ID.*, *Masons and Sculptors*…, fig. 96, 115 f, 118 e, 121 h) et C 8 (*ibid*., fig. 97) ;
- Mâcon, Vieux Saint-Vincent : portail (*ibid*., fig. 90, 115 a, 116 c, 118 b, 121 c) ;
- Montceaux-l'Étoile, Saint-Pierre et Saint-Paul : portail (*ibid*., fig. 95, 115 e, 116 d, 121 g, 124 d) ;
- Perrecy-les-Forges, Sainte-Marie et Saint-Benoît, portail : tympan (*ibid*., fig. 115 d), ch. I et ch. II (*ibid*., fig. 91, 115 c, 118 c, 121 e, 124 b) ;
- Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, façade de la nef, portail central : ch. VIII (*ibid*., fig. 92, 118 d) et tympan (la partie gauche et le Christ) ; portail gauche : linteau et ch. XII (*ibid*., fig. 93-94, 121 f, 124 c).

[128] *Ibid*., p. 86.

anatomiques. L'auteur peut également procéder de manière négative : l'absence de trait spécifique à l'un des deux maîtres-sculpteurs permet d'attribuer telle œuvre à son alter ego. Par ailleurs, Ch. Edson Armi fait de toute ressemblance approximative le signe d'une évolution. C'est ainsi qu'il parvient à décrire les mutations observées par les sculpteurs tout au long de leur carrière. Il laisse néanmoins dans l'ombre de nombreux détails, négligeant par exemple le tympan du portail du collatéral nord de la nef de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay (Pl. 123) — cette œuvre est difficilement réductible au système d'attribution de l'auteur. L'analyse formelle des œuvres fait également preuve d'un manque d'exhaustivité dans la description des relations entre les deux maîtres. Selon l'auteur, le maître d'Avenas aurait influencé le maître de Perrecy sur le chantier de Cluny III et initié ce dernier à une plastique qui allait s'épanouir au grand tympan de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay (Pl. 120). Au demeurant, on peut remarquer une ressemblance étroite entre les drapés des figures δ du C 5 (Pl. 38) et β du C 7 (Pl. 50) des chapiteaux du rond-point de Cluny III[129] : ces drapés ont toutes les caractéristiques du maître de Perrecy bien que Ch. Edson Armi attribue le C 7 au maître d'Avenas ; si influence il y a eu entre les deux « maîtres » elle ne semble pas s'être exercée unilatéralement[130], à moins que cette observation ne remette en question les attributions du rond-point de Cluny III. L'analyse des éléments végétaux permettra pourtant de confirmer les regroupements effectués par l'auteur.

*

Des études comparatives plus récentes se sont concentrées sur les priorales d'Anzy-le-Duc et de Perrecy-les-Forges, la paroissiale de Montceaux-l'Étoile et l'abbatiale de Vézelay. Des attributions différentes de celles de Ch. Edson Armi ont été proposées par William J. Travis (1994) et Masuyo T. Darling (1988, 1994).

---

[129] Sur la dénomination des figures, voir *infra*, p. 131.

[130] Ch.E. ARMI, *Masons and Sculptors*…, p. 96.

Masuyo T. Darling s'accorde avec Ch. Edson Armi sur les sources iconographiques de l'œuvre du rond-point de Cluny III et adopte une chronologie de la sculpture bourguignonne globalement identique[131] ; elle distingue en revanche les mains de trois sculpteurs pour le rond-point[132]. L'œuvre attribuée au maître de Perrecy à Perrecy-les-Forges aurait été produite par un certain maître de la Passion (*Passion Master*), qui n'aurait pour sa part jamais travaillé à Cluny. Sa technique dériverait du C 5 (Pl. 32 à Pl. 39) et se distinguerait par un approfondissement des plis — Masuyo T. Darling se place ainsi en contradiction avec la chronologie proposée par Ch. Edson Armi concernant la relation Cluny/Perrecy-les-Forges[133].

---

[131] Les principales phases de la synthèse chronologique de M.T. DARLING (*The Romanesque Architecture*…, p. 191-198) sont les suivantes :

- Phase I :
  - Anzy-le-Duc, priorale : nef ;
  - Charlieu, Saint-Fortunat : nef et porche ;
- Phase II :
  - Anzy-le-Duc, priorale : portail ;
  - Avenas, Sainte-Marie : autel ;
  - Mâcon, Vieux Saint-Vincent : portail ;
- Phase III (floraison de la sculpture clunisienne) :
  - Cluny III : partie orientale jusqu'au grand transept ;
  - Montceaux-l'Étoile, Saint-Pierre et Saint-Paul : portail ;
  - Perrecy-les-Forges, Sainte-Marie et Saint-Benoît : galilée ;
  - Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine : « première campagne » des portails de la nef et partie occidentale de la nef ;
- Phase IV (moment de la diffusion du style architectural de Cluny) :
  - Cluny III : portail occidental ;
  - Moutiers-Saint-Jean (Côte-d'Or), Saint-Jean-de-Réome ;
  - Autun, Saint-Lazare ;
  - Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine : « deuxième campagne » des portails de la nef ;
- Phase V :
  - Charlieu, Saint-Fortunat : portail nord ;
  - Saint-Julien-de-Jonzy, paroissiale : portail.

[132] *Ibid.*, p. 171 et suivantes.

[133] *Ibid.*, p. 184. Pour l'affirmation de l'antériorité du chevet de Cluny, voir *ibid.*, p. 186.

Masuyo T. Darling ajoute à la liste des indices chronologiques la forme des corbeilles des chapiteaux, mais ne développe pas la place des chapiteaux de Cluny III dans « l'évolution »[134].

William J. Travis pousse très loin l'analyse technique des sculptures. Ses comparaisons reposent sur l'observation de détails très précis. Leur récurrence lui permet d'établir la liste des caractéristiques plastiques d'un *Cluniac group*[135]. À partir d'une définition précise de son corpus, William J. Travis constate que les sculpteurs du « groupe » se sont vu confier des commandes particulièrement importantes au regard de leur localisation architecturale : notamment des façades de nef[136]. L'interpénétration des pièces du décor (consoles et chapiteaux du portail de la priorale de Perrecy-les-Forges, portail central de la nef de l'abbatiale de Vézelay — Pl. 120) ainsi que les rapports de profondeur entre tympans et linteaux seraient les traits les plus spécifiques du *Cluniac group*[137].

---

[134] M.T. DARLING, « The Foliate Capitals of Perrecy-les-Forges : implications for Cluny », *Gesta*, 27.1-2, 1988, p. 73-82, ici fig. 2, p. 75. Le profil d'un chapiteau supposé provenir du chevet de l'abbatiale est rapproché d'un exemple se trouvant dans l'avant-nef de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay.

[135] Ce groupe se compose des œuvres suivantes (W.J. TRAVIS, *The Romanesque Sculpture of Montceaux-l'Étoile*, p. 14) :

- Cluny III : chapiteaux du chevet, fragments du déambulatoire et de la façade de la nef ;
- Mâcon, Vieux Saint-Vincent : deux chapiteaux conservés au musée des Ursulines (ch. AR. 26 et AR. 41) ;
- Montceaux-l'Étoile, Saint-Pierre et Saint-Paul : portail ;
- Perrecy-les-Forges, Sainte-Marie et Saint-Benoît : portail (sans le tympan) ;
- Romans-sur-Isère (Drôme), Saint-Barnard : deux chapiteaux de la nef (l'auteur aurait sans doute ajouté celui publié par N. STRATFORD, « À propos d'un chapiteau récemment découvert à Romans-sur-Isère (Drôme) », *Bulletin monumental*, 162.4, 2004, p. 303-308) ;
- Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine : portails de la nef.

[136] W.J. TRAVIS, *op. cit.*, p. 15.

[137] *Ibid.*, p. 148-150.

William J. Travis critique l'étude de Ch. Edson Armi en invoquant son caractère strictement attributionniste et par là-même, l'absence d'une observation de la manière dont s'associent *mimesis* et abstraction dans les représentations figurées[138]. Le caractère réducteur de cette critique à l'égard de *Masons and Sculptors…* ne doit pas dissimuler les réelles nouveautés de l'approche de William J. Travis : ce dernier ne cherche pas simplement à établir une chronologie relative entre le décor de la paroissiale de Montceaux-l'Étoile et les autres ensembles du *groupe*, mais avant tout à comprendre la composition de ce décor[139]. On peut regretter que William J. Travis se soit contenté d'ouvrir des pistes sans vraiment les explorer.

REGARD CRITIQUE SUR L'HISTOIRE DES FORMES

L'attributionnisme s'est imposé dans les dernières décennies comme une démarche analytique privilégiée de la sculpture romane, et pas seulement en Bourgogne[140]. Sa pratique a bouleversé les chronologies et conduit les historiens de l'art à affiner leurs descriptions. Doit-elle pour autant être considérée comme une révolution méthodologique ?

Elle consiste surtout en un changement de focale. L'histoire des sculpteurs a rendu caduque l'approche strictement régionale de

---

[138] W.J. TRAVIS, *The Romanesque Sculpture of Montceaux-l'Étoile*, p. 171, 158 : *Ch.E. Armi's stated aim was not, however, to analyze style, but to establish a method of hand analysis.* […] *I have taken a different approach. First, drapery is characterized according type, with a view of establishing an inventory of motifs. Afterwards, I turn to the manner in which motifs were used, a question which to my knowledge has not been treated in the literature*.

[139] Voir la conclusion de la thèse : *ibid*., p. 354-356.

[140] Sur le père fondateur de cette pratique — Giovanni Morelli (1816-1891) —, voir H. ZERNER, « Giovanni Morelli et la science de l'art », *Écrire l'histoire de l'art : figures d'une discipline*, Paris, 1997, p. 15-30.

la sculpture romane bourguignonne en montrant que l'« école clunisienne de sculpture » ou l'« art clunisien » ne constituent pas un tout homogène, loin s'en faut. C'est en livrant une interprétation « humaine » des différences observées dans la plastique des œuvres — à travers les carrières hypothétiques des sculpteurs — que l'on a tenté de rendre compte de l'hétérogénéité relative de l'ensemble.

On a donc assisté dans les dernières décennies, non pas à une abolition de l'*homogénéité stylistique* comme principe général d'appréhension d'un phénomène artistique, mais à un déplacement de la ligne de partage entre homogénéité et hétérogénéité, la carrière du sculpteur, principale *unité d'homogénéité stylistique* dans cette nouvelle perspective, pouvant elle-même se subdiviser en différentes phases s'articulant dans une évolution globale. Ainsi la notion de *style* s'est-t-elle progressivement dissociée d'une théorie universelle de l'histoire des formes pour devenir l'expression de l'épanouissement artistique, individuel (le maître-sculpteur) ou collectif (l'atelier), libre ou conditionné par les souhaits d'un commanditaire[141].

Aussi profonde qu'ait pu être l'implication de l'histoire des artistes dans l'écriture de l'histoire de l'art médiéval, il ne faut pas perdre de vue qu'histoire des artistes et histoire des formes se fondent rigoureusement sur la même théorie universelle des styles. En effet, que l'artiste infléchisse son geste par volonté propre ou sous une quelconque influence, les changements de style qui interviennent dans une carrière sont analysés par l'historien des artistes dans la mesure où ils ont une finalité. C'est parce que les différences for-

[141] Il va de soi que la théorie de l'histoire des styles n'a de sens qu'à traiter des *ensembles clos*. Ainsi, l'histoire de l'art en France, et tout particulièrement pour l'époque romane, n'a pu se soumettre à une telle théorie que dans la mesure où l'on jugeait pertinente l'appréhension de toutes ses productions au sein d'un même ensemble cohérent. L'application effective de cette théorie souligne le caractère national et patrimonial de l'histoire de l'art médiéval notamment au sein de l'École nationale des chartes. Voir L. THERRIEN, *L'histoire de l'art en France*, p. 76-77.

melles séparant les œuvres *préalablement* attribuées à un sculpteur ou à un atelier peuvent s'interpréter comme les étapes d'une évolution linéaire que l'historien de l'art peut *finalement* en déduire une chronologie. Logique purement archéologique : de même que l'archéologue accède en premier lieu aux strates les plus récentes de son objet, l'invention du terme d'une évolution précède la mise au jour de ses prémices.

La comparaison établie entre les sculpteurs médiévaux et les artistes de la Renaissance italienne a été symptomatique d'une volonté d'abstraire les premiers des déterminismes qui avaient prévalu jusque-là : Kenneth J. Conant a ainsi pris Donatello (c. 1386-1466) comme paradigme de l'artiste génial, capable de s'abstraire de son époque pour créer une œuvre radicalement novatrice. Le Moyen Âge a-t-il connu des artistes dont la *liberté d'expression* équivalait à celle de leurs homologues « humanistes » ? La question est déjà anachronique, car le génie artistique de la Renaissance est lui-même une fiction historiographique. Georges Didi-Huberman a montré que l'apologie du *disegno*, dans les deux sens de ce mot (graphique et intellectuel), avait totalement éclipsé, de Giorgio Vasari à Erwin Panofsky, la dimension heuristique du travail plastique et pictural, excluant du même coup du vocabulaire de l'historien de l'art le rebus, le retour, la recherche, en un mot, l'invention[142]. Il va de soi qu'une histoire de l'art fondée sur une fiction à laquelle elle confère une valeur paradigmatique est vouée à l'absurde quelle que soit la précision de ses observations.

Dans la mesure où elle déduit ses hypothèses chronologiques de comparaisons stylistiques, l'histoire des sculpteurs relève de l'*histoire axiomatique de l'art* décrite par Georges Didi-Huberman ; qu'elle soit largement dépourvue de signatures, de biographies d'artistes et de sources relatives aux commandes, et donc de tout le

---

[142] G. DIDI-HUBERMAN, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, 2002 ; ID., *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, 2008.

matériau dont se nourrissent les *vitae* des peintres de la Renaissance italienne, n'est qu'une différence de second ordre. Cette *histoire axiomatique de l'art*, par définition, n'a de valeur que dans un certain cadre épistémologique. Hubert Damisch l'écrivait déjà dans sa *Théorie du /nuage/* à propos du Corrège :

> […] la signification que l'œuvre revêt au regard d'une histoire des « styles » demeure transcendantale, au sens propre du terme : elle lui est imposée de l'extérieur par une interprétation qui ne connaît des productions du Corrège que dans une perspective historique et doctrinale et sur la base d'une description technique, formelle, indifférente au procès signifiant dont ces productions marquent le trajet[143].

Ce refoulement du « procès signifiant » par delà l'horizon transcendantal de l'histoire des formes est à la fois une nécessité et une aporie de cette dernière, par conséquent, il lui fait perdre tout potentiel heuristique.

[143] H. DAMISCH, *Théorie du /nuage/ : pour une histoire de la peinture*, Paris, 1972, p. 24-25.

CHAPITRE 2

Un « programme iconographique » ?

Ce chapitre entend donner une description synthétique de l'historiographie des interprétations des chapiteaux du rond-point de Cluny III. Le détail des identifications des figures sera traité plus loin ; il me semble en effet plus cohérent d'associer étroitement l'historiographie de ces identifications à mes propres hypothèses. On s'en tiendra pour l'instant aux « visions d'ensemble » des historiens de l'art et l'on cherchera à mettre en lumière les raisonnements sous-jacents[1].

LES QUATERNITÉS DIVINES

Après la note purement descriptive de Marcel Canat (1851), la première étude à tenter une interprétation des chapiteaux — celle de Joseph Pougnet (1869-1870) — souligne l'importance d'un thème dont le rôle doit toujours être considéré comme structurant dans l'iconographie du rond-point : les quaternités. Joseph Pougnet évoque l'ensemble des analogies quaternaires que la pensée chrétienne a pu investir dans les interactions du macrocosme et du

[1] La liste brute des identifications sera donnée en note pour chaque auteur (à l'exception des plus anciens) afin de faciliter la lecture de ce chapitre. Les personnifications des fleuves du paradis du C 6 et les musiciens du C 7 et du C 8 ne posent pas de problème d'identification : ils n'apparaîtront donc pas dans ces listes. Lorsqu'il sera question des inscriptions figurant sur les chapiteaux, le lecteur pourra se reporter à leur édition et leur traduction *infra*, p. 180 et suivantes.

microcosme, ainsi que le symbolisme des huit tons grégoriens, sans toutefois citer de source précise ni connecter ces éléments à l'iconographie des chapiteaux[2].

Joan Evans (1950) met en relation le thème iconographique des quaternités avec le début des *Histoires* de Raoul Glaber (fin Xe siècle-c. 1049), dont le texte aurait servi de canevas à la conception de l'œuvre du rond-point[3]. L'auteure constate qu'à l'exception des vertus et des fleuves du paradis, les sujets des chapiteaux se démarquent de ceux présents dans le texte. La décoration de l'abside se fonderait par conséquent sur un schéma plus élaboré : on aurait fait preuve d'invention en intégrant au thème littéraire d'autres sujets, comme les tons du plain-chant (C 7 et C 8) ou les âges de l'humanité — Joan Evans considère que les chapiteaux du péché originel et du sacrifice d'Abraham se rapportaient directement à l'ensemble du rond-point[4].

Éliane Vergnolle a rappelé à juste titre que la diffusion au Moyen Âge d'une conception harmonique et quaternaire de la Création dépassait largement l'œuvre de Raoul Glaber. Il serait donc abusif de faire jouer à l'introduction théologique des *Histoires* un rôle exclusif dans la conception de l'iconographie du rond-point[5]. Cela ne diminue en rien l'importance du thème des quaternités mais invite à l'aborder sous un angle moins philologique.

---

[2] J. POUGNET, « Théorie et symbolisme… », 27, p. 312-319.

[3] J. EVANS, *Cluniac Art*…, p. 110-111. Liste des sujets figurés selon l'auteure :

- C 2 : Les quatre Éléments ;
- C 3 : Deux Saisons et deux Vertus cardinales ;
- C 4 : Les Vertus théologales et une quatrième Vertu ;
- C 5 : Deux Saisons et deux Vertus cardinales.

D'autres auteurs citeront Raoul Glaber sans supposer une filiation entre entre *ses* quaternités et celles du rond-point : D. IOGNA-PRAT, « Cluny : citadelle céleste », p. 228, repris dans M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 38.

[4] Sur ces deux chapiteaux, voir *infra*, n. 40, p. 418.

[5] É. VERGNOLLE, « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », p. 100. Voir également *CSC* 1.2, p. 552-553.

Millard F. Hearn (1981) avance l'hypothèse selon laquelle la forme des chapiteaux aurait favorisé le choix de sujets quaternaires, ce qui aurait nécessairement orienté le « programme » vers une tonalité allégorique[6]. Cette corrélation très rigide du fond et de la forme n'est pas satisfaisante considérant la diversité thématique des iconographies de rond-point sur le seul territoire français actuel : si le raisonnement de Millard F. Hearn était valide, pourquoi les quaternités n'auraient-elles pas été systématiquement représentées sur ce type de chapiteau ? Pour l'instant, on lui préfèrera celui, plus ouvert, de Marcello Angheben :

> […] le concepteur a su exploiter cette contrainte formelle [du chapiteau à quatre faces] en sélectionnant des thèmes complémentaires susceptibles de se décomposer en quatre éléments distincts[7].

UNE ALLÉGORIE APOLOGÉTIQUE DE LA VIE MONASTIQUE ?

Louis Bréhier (1929) pense que la clé de lecture des chapiteaux du rond-point de Cluny III se trouve dans une lettre de Pierre Damien (1007-1072) adressée à Hugues de Semur :

> J'ai vu, dit-il, ce paradis d'où s'échappent les sources des quatre évangiles pour se répandre ensuite en autant de ruisseaux qu'il y a de vertus spirituelles ; j'ai vu ce jardin où fleurissent les grâces, les roses et les lys, où l'on respire les parfums les plus doux. Qu'est-ce donc que le monastère de Cluny sinon le champ fécond du Seigneur où, comme une céleste moisson, vit, en pratiquant la charité, un chœur si nombreux de moines ? Ce champ est retourné chaque jour par le hoyau de la parole sainte et il recueille tous les germes de la céleste éloquence. C'est là que s'entassent les produits des récoltes spirituelles qui seront plus tard portés dans les greniers célestes[8].

---

[6] M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, p. 113.

[7] M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 38.

[8] L. BRÉHIER, « Questions d'art roman bourguignon », p. 313-314. Pierre Damien, *Epistola* VI, 4, éd. *PL* 144, col. 374 : *Vidi siquidem paradisum quatuor Evangelio-*

Selon Louis Bréhier, cette lettre, que son destinataire devait avoir conservée, prouve d'une certaine manière que les chapiteaux du sanctuaire devraient être attribués dans leur conception à Hugues de Semur, et chronologiquement à son abbatiat[9].

Kenneth J. Conant (1930, 1932) reprend la thèse de Louis Bréhier dans un premier temps[10] ; il écrit :

> Il est évident au premier abord que le groupe de chapiteaux du milieu [C 4 et C 6] est une traduction admirable de l'esprit, du symbolisme et de la lettre de ce texte. Les fleuves et les vertus y sont. Les fleurs et les herbes douces sont les beaux fleurons et les autres décors végétaux des chapiteaux ; leur fragrance est évoquée par l'inscription du chapiteau [C 5] — *Ver primos flores primos producit odores*. Le choix des saisons des saisons printanière et estivale découle naturellement de l'idée de croissance. L'ensemble représente l'abbaye elle-même et ses beautés spirituelles[11].

---

rum fluentis irriguum, imo totidem spiritualium rivis exuberare virtutum : vidi hortum deliciarum diversas rosarum ac liliorum gratias germinantem, et mellifluas aromatum ac pigmentorum fragrantias suaviter redolentem, ut de illo vere valeat Deus omnipotens dicere : Ecce odor filii mei sicut odor agri pleni, cui benedixit Dominus. Et quid aliud Cluniacense monasterium, nisi agrum Domini plenum dixerim, ubi velut acervus est coelestium segetum, chorus tot in charitate degentium monachorum ? Pour une traduction française plus récente, voir R. SOUTHERN, *L'Église et la société dans l'Occident médiéval*, Paris, 1987, p. 194-195.

[9] L. BRÉHIER, « Questions d'art roman bourguignon », p. 314.

[10] K.J. CONANT, « The Iconography and the Sequence… », p. 283. La date d'écriture de la lettre (avant 1072) prouverait que les chapiteaux du rond-point ont été réalisés au début du chantier ; ce raisonnement est pour le moins spécieux. Liste des sujets figurés selon l'auteur :

- C 2 : Allégories de la lutte de l'esprit contre la chair ;
- C 3 : Scènes d'apiculture ;
- C 4 : Les Vertus théologales et une quatrième Vertu ;
- C 5 : Deux Saisons et deux Prudence.

[11] *Ibid.*, p. 286 (trad. inédite) : *It is evident at once that the middle group of capitals* [C 4 et C 6] *is an admirable translation into stone of the spirit, the symbolism, and the letter of this text. The rivers and the virtues are there. The flowers and sweet herbs are the beautiful fleurons and other leafage of the capitals ; their fragrance is referred to in an inscription of capital 6* [ici C 5] —

L'exaltation des vertus dans la vie du monastère bourguignon ne se trouve pas que chez Pierre Damien : on peut citer l'apologie de l'abbaye de Cluny par le moine Jean en 1063[12]. Le choix d'un texte au détriment d'un autre se justifie difficilement. L'idée qu'à l'origine de l'iconographie du rond-point se trouverait un texte avec lequel elle partagerait les mêmes sujets et la même *structure discursive* doit être écartée. La notion de texte-source n'est certes pas totalement anachronique au XIe-XIIe siècle ; elle s'applique néanmoins à des images bien particulières, spécifiquement à certaines enluminures : on pense en premier lieu aux frontispices de la bible de Floreffe (c. 1153 — Pl. 142)[13], qui illustrent les écrits de Grégoire le Grand (c. 540-604), ou aux « images classificatrices » (Jean-Claude Schmitt)[14] accompagnant des textes comme ceux de Conrad d'Hirsau (c. 1070-1150) à partir de la fin du XIe siècle.

Dans sa grande monographie sur Cluny (1968), Kenneth J. Conant abandonne l'idée du texte-source pour s'en tenir à une convenance de fait de l'iconographie à son lieu d'exposition :

> Le programme devient d'autant plus évident quand on voit que l'iconographie des grands chapiteaux, qui se détachaient contre l'ombre du déambulatoire, avait pour sujet les Vertus, la beauté de la vie monastique, et le Paradis[15].

Ver primos flores primos producit odores. The choice of the seasons Spring and Summer comes naturally from the reference to growing things. The ensemble represents the Abbey itself and its spiritual beauties.

[12] Jean (moine), *Laus Cluniacensis Congregationis et ejusque Abbatis*, éd. *PL* 145, col. 873-875.

[13] Londres, British Library, Add. Ms. 17738, fol. 3 v°. Voir A.-M. BOUCHÉ, The Floreffe Bible Frontispiece (London, British Library, Add. Ms. 17738, fol. 3 v°-4 r°) and Twelfth Century Contemplative Theory, Ph.D., Columbia University, 1997 et ID., « The Spirit in the World. The Virtues of the Floreffe Bible Frontispiece (British Library, Add. Ms. 17738, ff. 3v-4r) », Virtue & Vice : the personifications in the Index of Christian art, éd. C. Hourihane, Princeton, 2000, p. 42-65, ici p. 47.

[14] J.-Cl. SCHMITT, « Les images classificatrices ».

[15] K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, p. 87. Le « programme » restitué par l'auteur repose en grande partie sur l'association aux chapiteaux du rond-point des

L'idée d'une iconographie visant à faire l'apologie de la vie monastique, qui chez Kenneth J. Conant reposait pour une bonne part sur une interprétation totalement erronée du C 2[16], reparaît chez Millard F. Hearn. S'il n'est plus explicitement question de pointer un texte-source ou de lire en filigrane de cette apologie du monachisme celle de la vie clunisienne, on doit noter que l'auteur accorde une place de choix à l'*Occupatio* d'Odon de Cluny (c. 879-942, abbé 926-), déjà citée par Carol Heitz, parmi ses références littéraires[17]. L'auteur décrit la structure du « programme » de la façon suivante :

- Les chapiteaux musicaux (C 7 et C 8) représenteraient l'adoration du Seigneur par la liturgie ;
- Les Vertus (C 4 et C 5) incarneraient les impératifs moraux ;
- La Vierge — intercesseur —, symbolisée par l'apiculture (C 3)[18], et les quatre évangiles — outil de connaissance —, symbolisés par les Fleuves du paradis (C 6)[19], représenteraient le moyen d'accéder à Dieu.

---

chapiteaux d'applique du péché originel et du sacrifice d'Abraham ; pour une critique de ce « programme », voir É. VERGNOLLE, « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », p. 100. Sur ces deux chapiteaux, voir *infra*, n. 40, p. 418.

[16] Voir *infra*, p. 132-133.

[17] M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, p. 113-114 ; voir C. HEITZ, « Réflexions sur l'architecture clunisienne », p. 89. Odon de Cluny, *Occupatio*, éd. A. Swoboda, *Odonis abbatis Cluniacensis occupatio*, Leipzig, 1900 (*Bibliotheca scriptorum medii aevi Teubneriana*). Liste des sujets figurés selon M.F. Hearn :

- C 2 : Jeux antiques ;
- C 3 : Scènes d'apiculture ;
- C 4 : Les Vertus théologales et une quatrième Vertu ;
- C 5 : Les Vertus cardinales.

[18] M.F. HEARN (*op. cit.*, p. 112) retient l'interprétation du C 3 comme une mise en scène de l'apiculture, or la reproduction des abeilles est une métaphore de la virginité de Marie.

[19] Les quatre fleuves du paradis sont une allégorie des quatre évangiles ; voir « Paradiesflüsse », *LCI* 3, col. 382.

Pourquoi ne pas avoir représenté explicitement des scènes de la vie monastique si l'intention était d'en faire l'apologie ? C'est justement ce voile allégorique recouvrant le discours que Millard F. Hearn tient pour caractéristique de la « conception d'ensemble du programme »[20]. Dès lors, l'allégorie telle qu'elle a été pensée d'Augustin d'Hippone (354-430) à Thomas d'Aquin (1224/1225-1274) devient un outil heuristique : l'hermétisme du symbole agit comme une invitation au dévoilement[21]. L'auteur en déduit que seul un esprit tel que celui du moine Gunzo pourrait avoir conçu un tel projet[22].

On ne peut qu'être frappé par la structure tautologique du raisonnement. L'auteur fait appel à l'exégèse médiévale pour délivrer la signification de certaines figures comme les fleuves du paradis (institués classiquement en symboles des quatre évangiles) ; il est donc naturel que l'ensemble du « programme » prenne la dimension d'un discours « allégorique ». Dans cette logique, « l'allégorie » ne peut qu'entraîner la mise en évidence d'une unité discursive : moins les images s'intègrent facilement dans un discours cohérent, plus le travail herméneutique est important. Le principe négativiste qui fonde cette lecture allégorique rend cette dernière imparable ! En vertu d'un tel principe, moins la lecture est littérale, plus l'allégorie y est présente.

---

[20] M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, p. 114-116. Ch.E. SCILLIA (« Meaning and the Cluny Capitals… », p. 142) propose une explication similaire à une prétendue obscurité des symboles.

[21] Je mentionnerai simplement l'existence d'une autre étude de l'iconographie des chapiteaux du rond-point de Cluny III sous l'angle de l'allégorie : K.S. GRIMSON, *An Original Interpretation of the Cluny III Ambulatory Capitals : Paradise present in a mansion of God*, Ph.D., University of North Carolina, 1981.

[22] Gunzo est à considérer comme une figure de fiction ; voir A. BAUD, *Cluny : un grand chantier…*, p. 141 ; R. CROZET, « À propos de Cluny », p. 152. Sur le songe du moine, voir C.M. CARTY, « The Role of Gunzo's Dream in the Building of Cluny III », *Gesta*, 27.1-2, 1988, p. 113-123 ; J.T. MARQUARDT, « The Original Significance… ».

Un raisonnement comme celui de Millard F. Hearn est fondé sur un présupposé d'unité discursive de l'œuvre ; les symboles fonctionnent dès lors comme les parties constitutives d'un *discours iconographique*. Mais la juxtaposition de différents sujets au sein d'un même ensemble entraîne-t-elle nécessairement une relation discursive[23] ? Par ailleurs, tout système de « signes » ne se prête pas nécessairement à une lecture « allégorique » au Moyen Âge. Un premier problème réside dans la signification du mot « allégorie », tantôt proche de la métaphore, tantôt désignant un mode d'interprétation spirituelle de l'Écriture sainte[24]. Le passage du *De doctrina christiana* que cite Millard F. Hearn soulève un second problème : les *signa* dont il est question ne sont en rien comparables à des images matérielles, car il s'agit du baptême et de l'eucharistie[25]. Olivier Boulnois a montré (en négatif) combien les théologiens médiévaux de l'image avaient évolué dans des sphères bien supérieures à celle des images matérielles : « *Ce qui n'est pas dans la nature n'a pas de nature* [Aristote]. Il n'y a donc pas de lieu ontologique pour la fabrication de quelque chose qui ne corresponde pas à une forme déjà donnée. La métaphysique des formes ne permet pas de penser quelque chose comme la création d'une imprévisible nouveauté. Il n'est donc pas étonnant que la théologie médiévale, née de sa rencontre avec une telle métaphysique, ne puisse assigner aucun être aux productions de l'art »[26]. Stimulantes pour l'esprit (ne serait-ce que sur un plan esthétique), les images matérielles l'ont sans doute été pour certains de leurs spectateurs. Faut-il pour autant confondre

---

[23] Dans quelle mesure les C 3 et C 6 se prêtent-ils (formellement) à un rapprochement thématique analogue à celui proposé par M.F. Hearn ? L'auteur élude ce genre de question.

[24] Sur la difficile question de la définition de l'allégorie au Moyen Âge, voir G. DAHAN, *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval*, Paris, 1999, p. 441 et suivantes ; H. DE LUBAC, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, t. 1, Paris, 1959, vol. 2, p. 489 et suivantes.

[25] Augustin d'Hippone, *De doctrina christiana*, III, 9, trad. G. Combès et J. Farges (BA, 11), p. 356-359.

[26] O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image*, p. 352-353.

réunion de symboles — dans l'acception courante et non théologique du terme — et « programme » allégorique ? Plutôt qu'un modèle exégétique, il vaudrait peut-être mieux envisager le dévoilement de l'iconographie du rond-point de Cluny III suivant un modèle poétique — même si ces deux modèles ne peuvent totalement être distingués l'un de l'autre — : comme l'écrit Isidore de Séville (c. 560/570-636), le voile est un *décor* ; les tropes, métaphores et autres figures de style sont une source de plaisir pour celui qui les produit comme pour celui qui les perce à jour[27].

UNE IMAGE MUSICALE DU MACROCOSME ?

Émile Mâle (1922) interprète l'ensemble du rond-point comme une image de l'ordre du monde construite sur un modèle musical ; il le compare au frontispice d'un psautier autrefois conservé à la bibliothèque municipale de Metz (Pl. 130)[28]. À Cluny, Émile Mâle n'identifie avec certitude que les Fleuves du paradis (C 6), les Arts libéraux (C 5 — grâce à la personnification de la grammaire)[29], des vertus, des saisons (C 5)[30] et les tons de la musique (C 7 et C 8) grâce au texte des inscriptions. Pour les autres thèmes impliqués par les penseurs et les imagiers médiévaux dans l'analogie macrocosme/microcosme (les humeurs, les éléments, les âges de la vie),

---

[27] Isidore de Séville, *Libri etymologiarum*, I, 37, éd. W.M. Lindsay (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*), vol. 1 (sans pagination) (cit. E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, vol. 1, p. 103). Ce texte d'Isidore est également cité par Ch.E. SCILLIA (« Meaning and the Cluny Capitals… », p. 144).

[28] É. MÂLE, *L'art religieux…*, p. 318-321. Metz, BM, ms. 14, fol. 1 (début du XIIe siècle ?), Pl. 130 : le roi-psalmiste, trônant, est présenté dans un médaillon circulaire, flanqué de deux personnages dont celui de gauche est intitulé *ver* (le Printemps). Au-dessus du médaillon sont placés trois autres personnages également identifiés par des inscriptions ; de gauche à droite : *umidum* (l'Eau), *sanguis* (le Sang), *aer* (l'Air). Comparaison reprise dans J. EVANS, *Cluniac Art…*, p. 114.

[29] Voir *infra*, p. 163.

[30] Voir *infra*, p. 159.

Émile Mâle formule simplement l'hypothèse de leur présence sur les autres chapiteaux de l'ensemble, sans préciser quelles figures mutilées se prêteraient à de telles identifications. Dans ce système interprétatif, les chapiteaux musicaux jouent un rôle paradigmatique :

> Ces huit tons, où l'on retrouve deux fois le chiffre quatre, qui est le chiffre des éléments, des points cardinaux, des saisons, des vertus cardinales, des sciences du *quadrivium* [arithmétique, astronomie, géométrie et musique], expriment les harmonies de la terre et de l'homme ; mais ils expriment aussi, puisqu'ils nous donnent le chiffre des planètes, l'harmonie de l'univers. […] Ce n'est pas sans raison que les moines de Cluny, ces graves esprits, avaient fait sculpter autour du sanctuaire cette philosophie du monde : la virile harmonie de leurs chants, quand elle emplissait l'immense église, leur apparaissait comme la suprême explication des choses[31].

Victor Terret, A. Kingsley Porter, Kenneth J. Conant, Joan Evans et Kathi Meyer relient l'importance de la théorie musicale dans l'iconographie du rond-point de Cluny III à la personnalité de « l'abbé Odon », auteur supposé d'un tonaire dont l'enseignement aurait été relayé sur le chantier de l'abbatiale par le moine Gunzo, *psalmista precipuus* de l'abbaye[32]. On sait désormais que l'abbé en question n'était pas Odon mais un homonyme italien qui a composé son œuvre au XIe siècle[33].

Éliane Vergnolle (1972) prolonge la lecture d'Émile Mâle qui attribue aux chapiteaux musicaux un rôle-clé dans la signification de l'ensemble[34]. Le principe numérique — sa déclinaison la plus évi-

---

[31] É. MÂLE, *L'art religieux…*, p. 321.

[32] K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, p. 89 ; J. EVANS, *Cluniac Art…*, n. 3, p. 119 ; K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 78 et suivantes ; A.K. PORTER, *Romanesque Sculpture…*, p. 79 ; V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 146. Sur la figure de Gunzo, voir *supra* n. 22, p. 93.

[33] Sur l'attribution de ce tonaire, voir M. HUGLO, « L'auteur du *Dialogue sur la musique* attribué à Odon de Cluny », *Revue de musicologie*, 55.2, 1969, p. 119-171. L'attribution erronnée persiste dans Ch.E. SCILLIA, « Meaning and the Cluny Capitals… », p. 135.

[34] É. Vergnolle reprend les identifications de K.J. Conant ; voir *supra*, n. 10, p. 90.

dente est ici la quaternité — s'inscrirait au centre du « programme », ce dernier trouvant ses sources dans les traités musicaux d'Augustin d'Hippone et de Boèce[35]. Éliane Vergnolle observe que les inscriptions de ces chapiteaux relient les tons musicaux à certains mystères chrétiens.

Approfondissant encore davantage l'implication d'une cosmologie musicale dans l'iconographie du rond-point de Cluny III, Charles E. Scillia (1988) analyse l'ensemble suivant la structure tripartite de la théorie musicale de « tradition gréco-boécienne » (Isabelle Marchesin)[36] — *musica mundana*, *musica humana* et *musica instrumentalis*[37].

La *musica instrumentalis* est l'expression littéralement musicale (sonore) de l'ordre numérique du monde. Nul doute que les tons du plain-chant (inscriptions du C 7 et du C 8) participent de cet ordre du monde, comme le précisent les inscriptions des deux premiers vers[38].

La *musica mundana* repose sur les relations d'interdépendance existant entre les quatre éléments constitutifs de l'univers. Sa manifestation la plus évidente se trouve dans la succession et les propriétés des saisons. Les vers évoquant les saisons sur le C 5 se rattachent à l'évidence à ce thème. L'auteur lui associe également les

---

[35] É. VERGNOLLE, « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », p. 100. Augustin d'Hippone, *De Magistro*, trad. F.-J. Thonnard (BA, 6) ; Boèce, *De institutione musica*, éd. et trad. Chr. Meyer.

[36] Comme le rappelle Ch.E. SCILLIA (*loc. cit.*), cette théorie résulte de la rencontre des traditions platonicienne et pythagoricienne (voir E. BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, vol. 1, p. 3). On emploiera par la suite l'appellation plus commode de « théorie boécienne » ; à ce sujet, voir I. MARCHESIN, *L'image organum*, p. 47. Liste des sujets figurés selon Ch.E. Scillia :

- C 2 : Les quatre Humeurs ;
- C 3 : Les quatre Éléments ;
- C 4 : Le *Quadrivium* ;
- C 5 : Les Vertus cardinales.

[37] Boèce, *De institutione musica*, I, 2, éd. et trad. Chr. Meyer, p. 30-35.

[38] Voir *infra* l'analyse des deux premiers vers du C 7, p. 192-199.

quatre essences d'arbres du chapiteau des fleuves du paradis (C 6) — ces quatre essences symboliseraient les quatre saisons[39]. Il découle logiquement de cette interprétation que les quatre éléments devaient être personnifiés sur un chapiteau ; Charles E. Scillia les identifie aux figures du C 3[40].

La *musica humana* correspond à l'harmonie qui règne entre le corps et l'âme, entre les parties de l'âme (réunissant le rationnel et l'irrationnel), entre les éléments et les parties du corps. Ce dernier aspect se décline dans l'équilibre des humeurs. Les quatre humeurs auraient été personnifiées dans les figures du C 2[41]. L'auteur inscrit deux autres chapiteaux dans ce thème : sur l'un seraient représentées les vertus cardinales (C 5)[42], sur l'autre les arts du *quadrivium* (C 4)[43], or dans le système philosophique de Boèce constitué de la physique, de l'éthique et de la logique, le *quadrivium* correspond à la première catégorie et les vertus cardinales à la seconde. L'auteur écrit que leur pratique relève de l'exercice « des facultés intellectuelle et morale de l'âme, dans leur capacité à accroître le savoir et à acquérir la vertu » ; cette harmonie définirait également le concept boécien de *musica humana*[44].

La lecture de Charles E. Scillia est en réalité moins théorique que philologique. À l'exception du chapiteau des humeurs (C 2), dont la conception s'appuierait sur Isidore de Séville, Bède le Vénérable (c. 673-735) et Raban Maur (c. 780-856)[45], les écrits de Boèce

---

[39] Ch.E. SCILLIA, « Meaning and the Cluny Capitals… », p. 137.

[40] Voir *infra*, p. 148.

[41] Ch.E. SCILLIA, *op. cit.*, p. 141.

[42] Voir *infra*, p. 161-163 (Ch.E. Scillia suit les hypothèses d'identification de M.F. Hearn).

[43] Voir *infra*, p. 151-153 (Ch.E. Scillia suit les hypothèses d'identification de P. Diemer).

[44] Ch.E. SCILLIA, *op. cit.*, p. 140 (trad. inédite) : *Those activities were functions of the intellectual and moral parts of the soul in its ability to gain knowledge and to acquire virtue, a harmony, as Boethius had said, that demonstrated the concept of Musica humana*.

[45] Ch.E. SCILLIA, « Meaning and the Cluny Capitals… », p. 142.

sont présentés comme la source de tous les autres : un passage de la *Consolatio philosophiae* serait à l'origine des inscriptions des saisons du C 5[46], la variété des essences d'arbres — image des saisons — reposerait sur le *De musica*[47], enfin, l'idée selon laquelle la prudence se trouve au bout d'un chemin dont les arts du *quadrivum* constituent les étapes (C 4) proviendrait directement du *De arithmetica*[48]. Cette association systématique de l'iconographie du rond-point de Cluny III à l'œuvre de Boèce se concrétise dans une description de l'ensemble comme un « traité musical sculpté dans la pierre »[49].

*

Cette dernière lecture a emporté l'adhésion de Dominique Iogna-Prat et Marcello Angheben pour la compréhension globale des chapiteaux qu'elle propose et son rapport à la culture monastique[50]. Isabelle Marchesin a néanmoins formulé d'importantes réserves à son égard : la théorie boécienne n'a en effet guère de sens chrétien en elle-même. Cet auteur écrit également :

> […] si les quelques objets et allégories identifiés dans les chapiteaux clunisiens entrent en résonance avec l'iconographie des vertus et des arts libéraux, souvent associés à la musique, aucun ne paraît relever des modes d'évocation carolingiens ou romans de la *musica* boécienne[51].

---

[46] Voir *infra*, n. 155, p. 242.

[47] Voir Ch.E. SCILLIA, *op. cit.*, p. 137 et n. 43, p. 146.

[48] *Ibid.*, p. 139-140.

[49] *Ibid.*, p. 142.

[50] M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 36-38 ; D. IOGNA-PRAT, « Cluny : citadelle céleste », p. 228.

[51] I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 84. Cet article reprend et augmente le contenu de deux notices de catalogue (*Le Moyen Âge : entre ordre et désordre*, éd. M. Challier et B. Caille, Paris, 2004, cat. 6-7, p. 72-73 — on ne citera pas ces dernières systématiquement).

Jérôme Baschet a lui aussi relativisé l'influence de cette théorie, notamment de la *musica humana*, jusqu'à l'œuvre d'Hugues de Saint-Victor (1096 ?-1141)[52].

Peu d'auteurs ont réfléchi, à l'instar d'Éliane Vergnolle, sur les problèmes que suggère la mise en œuvre d'une cosmologie musicale, habituellement illustré dans les manuscrits (notamment les psautiers), sur un ensemble de chapiteaux :

> Les liens de dépendance entre les symboles qui sont d'ordinaire visuellement exprimés disparaissent à Cluny, par leur dispersion dans l'espace. En même temps, ils deviennent innombrables par le fait même qu'aucune relation précise n'est imposée par la « mise en page »[53].

Pour revenir à la lecture de Charles E. Scillia, on s'explique mal en effet la structure adoptée : un seul chapiteau de l'ensemble mettrait en relation deux dimensions de la théorie boécienne — *musica humana* (figures et inscriptions des vertus cardinales) et *musica mundana* (inscriptions des saisons) —, laissant la troisième de côté, tandis que tous les autres chapiteaux s'en tiendraient à un seul thème (humeurs, éléments, etc.) et donc à une seule dimension de la théorie. À ce problème, Éliane Vergnolle répond de la façon suivante :

> L'auteur du programme a-t-il préféré à une représentation systématique de ces quaternités une sélection qui donne une orientation particulière à l'ensemble ? On peut aussi supposer qu'il ne recherchait pas la symétrie ou encore qu'il n'a pas réussi à dominer son sujet[54].

La question du « système » de représentation, dont l'absence est souvent interprétée comme un manque de cohérence ou le résultat d'une erreur des sculpteurs mérite une attention particulière — ce sera l'enjeu de la critique (à suivre) de la notion de « programme iconographique ».

---

[52] J. BASCHET, « La musique de l'homme », p. 76-77 ; *ID.*, *L'iconographie médiévale*, p. 283-285.

[53] É. VERGNOLLE, « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », p. 101.

[54] *Loc. cit.*

Pour en terminer avec la lecture de Charles E. Scillia, il faut constater que sa faiblesse la plus criante réside dans les identifications proposées : on verra plus loin que la reconnaissance des personnifications des éléments et des humeurs (pour s'en tenir aux thèmes les plus importants de la théorie boécienne) est tout simplement erronée[55]. Ces identifications sont tellement injustifiables qu'on peut avoir la certitude qu'elles sont la conséquence de l'approche fondamentalement *programmatique* adoptée par l'auteur.

PAS DE « PROGRAMME ICONOGRAPHIQUE » ?

Pour des auteurs tels que Peter Diemer, Francis Salet ou Neil Stratford, la recherche d'un « programme iconographique » à teneur fortement doctrinale conduit trop souvent à des constructions intellectuelles inconsistantes et anachroniques.

La présence d'un seul chapiteau corinthien parmi des compositions à sujets figurés et le fait qu'une seule inscription ait été peinte alors que les autres nous sont parvenues gravées dans la pierre amènent Neil Stratford (1975) à douter de l'existence d'un « programme intellectuel cohérent » (*a coherent intellectual programme*)[56].

---

[55] Voir *infra*, p. 132 et suivantes (C 2), 143 et suivantes (C 3).

[56] N. STRATFORD, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 83-84 ; voir également *CSC* 1.2, p. 552 ; *ID.*, « Avant-propos. Existe-t-il… », p. 124. « Programme » est écrit en français dans *ID.*, « The Apse Capitals of Cluny III », sans doute par réaction à la lecture « programmatique » d'É. VERGNOLLE (« Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny »). Pour Fr. SALET (*Cluny et Vézelay*, p. 25) également, la présence d'un chapiteau corinthien parmi ceux du rond-point manifesterait l'incapacité de l'ordonnateur du « programme » à choisir un huitième ensemble allégorique qui put s'associer aux autres dans la même pensée. Sur le problème de l'inscription peinte, voir *infra*, p. 180. Liste des sujets figurés selon N. Stratford :

- C 2 : Allégories des Saisons ;
- C 3 : Les Vents ;
- C 4 : Les Vertus théologales et une quatrième Vertu ;
- C 5 : Les Vertus cardinales.

L'auteur ajoute que les chapiteaux jouaient un rôle subalterne dans le décor du chevet[57].

Sans présupposer une conception savante de l'iconographie des chapiteaux du rond-point de Cluny III, on ne peut accepter l'idée que leur petite dimension par rapport aux peintures de l'abside devait logiquement se traduire par du laisser-aller. La position de Neil Stratford se révèle par ailleurs pertinente lorsqu'elle apporte des nuances à une perception très intellectualiste (ecclésiologique ou théologique) de la sculpture, perception au sein de laquelle la notion de « programme » joue un rôle déterminant.

Paradoxalement, l'empreinte de cette notion de programme se retrouve de manière sous-jacente dans les hypothèses visant à la critiquer. Le phénomène est particulièrement sensible dans l'étude de Peter Diemer (1988)[58]. À l'instar de Neil Stratford, ce dernier considère la présence d'un chapiteau corinthien comme l'indice d'une absence d'unité thématique d'ensemble[59] et fonde son interprétation de l'ensemble des chapiteaux sur l'association des thèmes artistique et cosmologique également présents dans les mosaïques de l'abbatiale Saint-Remi à Reims (XIIe siècle ?) et de Saint-Irénée de Lyon (Rhône, XIIe siècle ?)[60]. À l'inverse de Neil Stratford en revanche, Peter Diemer déduit de la faible importance de l'école monastique clunisienne l'absence d'un contexte intellectuel propre à concevoir un « programme » complexe ; l'iconographie du rond-

---

[57] *CSC* 1.2, p. 547 et 553 ; N. STRATFORD, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 84-85.

[58] Liste des sujets figurés selon P. Diemer :

- C 2 : Allégories des Saisons ;
- C 3 : Les Vents ;
- C 4 : Le *Quadrivium* ;
- C 5 : Le *Trivium* et la Philosophie ou la Sagesse.

[59] P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 168.

[60] Voir *CSC* 1.2, p. 553 ; N. STRATFORD, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 85 ; *ID.*, « Avant-propos. Existe-t-il… », p. 124. Sur les mosaïques de Saint-Irénée de Lyon, voir H. STERN, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, t. 2 : *Province de Lyonnaise*, fascicule 1 : *Lyon*, Paris, 1967, p. 124-126 et pl. 94.

point ne serait donc qu'une simple transposition en sculpture d'images préexistantes[61]. La difficulté du travail d'identification, interprétée par Éliane Vergnolle comme une preuve de la subtilité du « programme »[62], résulterait d'une mauvaise interprétation des modèles par le(s) sculpteur(s)[63]. La représentation d'une allégorie de la prudence à deux reprises parmi les arts libéraux découlerait quant à elle de l'inexistence de modèles pour un cycle de huit personnifications portant sur ce thème. Au final, la signification des C 4 et C 5 se serait obscurcie en passant de l'esprit du concepteur aux ciseaux du sculpteur et du lapicide[64].

La contradiction est flagrante entre l'absence d'un « programme » complexe et la description d'erreurs dues aux artistes[65] : en effet, l'*erreur* ne saurait logiquement exister que par rapport à un projet précisément défini — un *programme* finalement — dont les artistes n'auraient saisi ni la lettre, ni la structure, ni la signification d'ensemble. On peut se demander si une telle interprétation des œuvres ne confine pas à l'absurde lorsque l'analyse d'un chapiteau aboutit à la conclusion que ni les attributs des figures, ni les inscriptions ne correspondent au projet original (C 5)[66] ! En retour, si les sculpteurs ont si mal compris le projet initial, sur quels éléments la démonstration de *l'absence d'un contenu hautement théologique* peut-elle se fonder ?

---

[61] P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 167-168.

[62] É. VERGNOLLE, « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », p. 100.

[63] Voir *infra*, p. 151.

[64] P. DIEMER, *op. cit.*, p. 157-158.

[65] R. CROZET (« À propos de Cluny », p. 156-157), M.F. HEARN (*Romanesque Sculpture*, p. 112) et Fr. SALET (*Cluny et Vézelay*, p. 46) émettent cette hypothèse à l'instar de P. Diemer, N. Stratford et É. Vergnolle. N. Stratford (*CSC* 1.2, p. 552) écrit : « Ce qui ressort surtout de ce débat, est l'absence d'une correspondance entre le « programme » conçu à l'origine et confié au sculpteur, et le « programme » réalisé ».

[66] Sur les prétendues erreur du lapicide des inscriptions du C 5, voir *infra*, p. 318-319.

*

Entre des échafaudages intellectuels d'une grande fragilité, qui achoppent souvent sur l'identification des sujets figurés, et la perception chaotique d'une œuvre dont la conception originale aurait été malencontreusement brouillée par le travail des sculpteurs, s'ouvre un large espace d'investigation : celui d'une approche dont le point de vue devra se situer au plus près des figures, des formes végétales et des textes épigraphiques, et, par-dessus tout, dont le questionnement principal devra porter sur l'agencement de ces éléments.

DEUXIÈME PARTIE

Les signes en présence (végétalité, figures et inscriptions)

Données de l'historiographie et nouvelles hypothèses

On entre ici dans le vif du sujet. Cette partie, intitulée « Signes en présence », est le premier moment de l'analyse iconographique des chapiteaux du rond-point de Cluny III. On y distingue des éléments signifiants.

Il sera dans un premier temps question des formes corinthiennes : comment les situer dans la production régionale contemporaine ? Comment les interpréter dans le projet architectural de la Grande Église ? On se livrera en outre à une analyse formelle interne et détaillée des chapiteaux corinthiens du rond-point.

Dans un second temps, on se penchera sur la question — très débattue ! — de l'identification des sujets figurés. Il sera pour cela nécessaire de récapituler les interprétations déjà proposées, de les critiquer et de retenir parmi elles les plus pertinentes, ou d'émettre de nouvelles hypothèses.

Enfin, le troisième chapitre de cette partie sera consacré aux inscriptions des chapiteaux du rond-point. Elles seront transcrites, on en donnera une édition critique et une analyse très développée.

CHAPITRE 3

La végétalité corinthienne

Réflexions sur le contexte de production et analyse formelle

Les formes corinthiennes sont fortement représentées dans la sculpture du rond-point de Cluny III[1]. Le C 1 (Pl. 1 à Pl. 7) est le seul chapiteau purement corinthien de l'ensemble, mais trois autres chapiteaux présentent un décor végétal du même type. Sur deux d'entre eux (C 2 — Pl. 8 à Pl. 15 — et C 3 — Pl. 16 à Pl. 23), un personnage a été inséré sur chaque arête de la corbeille. Sur le dernier (C 5 — Pl. 32 à Pl. 39), chaque face est flanquée d'une mandorle contenant un personnage ; les quelques portions de végétal que ce dispositif laisse apparaître sont corinthiennes.

Le C 1 passe pour être une des plus belles « imitations » romanes du type corinthien antique. Neil Stratford a montré les nombreuses correspondances qu'il partage avec les chapiteaux corinthiens des époques augustéenne ou julio-claudienne[2]. Whitney Sn. Stoddard et Franklin Kelley auraient même hésité à le considérer

---

[1] On emploiera le terme « végétalité » dans la mesure où la corbeille corinthienne, à l'instar de nombreuses autres compositions végétales dans la sculpture romane, n'est pas la représentation d'une végétation « naturelle » mais une composition dont la référence végétale est largement conditionnée, encadrée, travaillée par des principes esthétiques. Sur les différents types de végétalité présents dans l'art roman, voir J.-Cl. BONNE, « Le végétalisme de l'art roman ».

[2] *CSC* 1.2, p. 555 et suivantes, et 563. L'hypothèse de tels modèles est également formulée dans N. STRATFORD, « Avant-propos. Existe-t-il… », p. 120 ; *ID.*, « Le problème des cahiers… », p. 15 ; *ID.*, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 85-86. Pour une bibliographie succincte sur la question du corinthien antique, voir *CSC* 1.2, n. 104, p. 592.

comme un *spolium*[3]. Abstraction faite de quelques détails techniques, la structure de l'image est effectivement conforme au canon vitruvien (voir le schéma légendé du C 1 — Pl. 64) : la corbeille est couverte d'un décor à deux couronnes d'acanthes superposées, disposées en quinconce ; deux tiges (ou gaines) s'élèvent entre les acanthes de la seconde couronne et marquent la naissance des caulicoles, qui se déploient sous les crosses d'angle tandis que des hélices s'enroulent sous le fleuron[4]. Ce dernier s'érige au-dessus d'une échine soudée à un abaque à cornes. Les chapiteaux de Cluny sont dépourvus d'astragale, celui-ci étant soudé au fût de la colonne, trait également caractéristique des chapiteaux antiques.

Ainsi une partie des chapiteaux corinthiens de Cluny III peut-elle être considérée, tant par la structure que par le travail plastique, sans oublier le dessin des formes, comme une expression poussée à l'extrême de l'imitation du chapiteau corinthien antique à l'époque romane. Ce type de chapiteau est pourtant omniprésent dans la sculpture romane bourguignonne, et l'on ne saurait appréhender les exemples clunisois sans évoquer la production des chantiers voisins.

HISTOIRE DU CHAPITEAU CORINTHIEN : LE CHANTIER DE CLUNY III AU SEIN DE LA BOURGOGNE ROMANE

Éliane Vergnolle considère le chantier de la priorale d'Anzy-le-Duc comme un moment-clé de l'histoire de la sculpture romane en Bourgogne concernant l'imitation du corinthien antique[5]. Centrant son analyse sur plusieurs « séries » de chapiteaux « corinthisants » et

---

[3] Wh.Sn. STODDARD et Fr. KELLEY, « The Eight Capitals… », p. 51-52 (les auteurs recensent toutefois quelques détails spécifiquement romans).

[4] Ce schéma correspond à la description de Vitruve : P. GROS, « Situation stylistique… », p. 31-32.

[5] É. VERGNOLLE, « Autour d'Anzy-le-Duc » et *ID.*, « Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman », *Revue de l'art*, 90, 1990, p. 21-34.

« corinthiens », cette auteure présente le chantier de la priorale comme un laboratoire de formes encore « préromanes » qui aurait influencé plusieurs chantiers bourguignons dans le domaine du décor végétal et initié un mouvement de « restauration » du chapiteau corinthien antique[6]. Comme si ce mouvement devait naturellement aboutir à Cluny III, Éliane Vergnolle regroupe les différentes séries de chapiteaux d'Anzy-le-Duc dans une « phase préclunisienne » de l'art roman en Bourgogne[7].

Qu'il ait fallu attendre le grand chantier de Cluny III pour que les sculpteurs bourguignons parviennent à « restaurer la plénitude » des formes corinthiennes serait une coïncidence tellement heureuse que l'on peut soupçonner derrière ce raisonnement la présence de quelque téléologie. Il apparaît donc nécessaire de s'arrêter un instant sur la relation entre les chapiteaux de Cluny III et de la priorale d'Anzy-le-Duc. Il ne s'agit pas de proposer une analyse à part entière des chapiteaux de la priorale en question, mais plutôt de pointer certains aspects, de mettre en œuvre certaines catégories analytiques dans le but de relativiser l'idée selon laquelle ces chapiteaux seraient séparés de ceux de Cluny III par un progrès dans l'imitation des modèles antiques. La poursuite d'un *modèle* unique est évidemment le fantasme d'une histoire finaliste des formes.

---

[6] É. VERGNOLLE, « Autour d'Anzy-le-Duc », p. 9 : « le dernier type, proprement corinthien, ne connaîtra son épanouissement qu'après de longs tâtonnements : si l'histoire des chapiteaux corinthisants est celle d'un oubli progressif des sources, celle des chapiteaux corinthiens de la priorale d'Anzy-le-Duc parle de lentes retrouvailles ».

[7] *Ibid.*, p. 11. M. HAMANN (*Die burgundische Prioratskirche…*, vol. 1, p. 293-294) place en revanche les sculptures du portail occidental et les chapiteaux corinthiens dans la descendance du transept et du chevet de Cluny III. L'analyse des chapiteaux de la nef par cet auteur va également à l'encontre d'une vision progressiste du travail des sculpteurs au fil du chantier ; voir *ibid.*, vol. 1, p. 147-149.

Anzy-le-Duc : l'épannelage à deux registres

Cette vision progressiste de l'histoire de la sculpture bourguignonne conduit Éliane Vergnolle à attribuer les chapiteaux corinthiens et les compositions végétales plus originales de la priorale d'Anzy-le-Duc à des sculpteurs différents[8]. Or d'étroites parentés stylistiques existent entre ces œuvres. Par exemple, les acanthes aux folioles creusées et aux lobes très découpés des ch. 13 (Pl. 85, fig. A) et ch. 37 (Pl. 86, fig. B) se retrouvent dans le ch. 10 (Pl. 87, fig. A), un chapiteau dont la partie supérieure reste proche du type corinthien par la forme et la disposition des éléments végétaux, mais il s'en démarque nettement par la structure de son registre inférieur. Le traitement des gaines reste semblable à ce que l'on a observé sur les chapiteaux précédents tandis que les portions de feuilles retournées renvoient directement à un chapiteau dont la structure décorative n'est absolument pas corinthienne : le ch. 1 (Pl. 87, fig. B). Il semble donc que « respect » des *modèles* antiques et compositions plus « extravagantes » aient été soumis au ciseau des mêmes sculpteurs.

Éliane Vergnolle souligne avec justesse qu'une différence majeure entre les chapiteaux de la priorale d'Anzy-le-Duc et ceux de Cluny III se situe au niveau de la forme de la corbeille. À Anzy-le-Duc, la division de la corbeille entre une base tronconique et une superstructure parallélépipédique — d'où l'appellation d'épannelage *à deux registres* — présente une forte incidence sur le décor corinthien, dont les formes se développent moins en hauteur qu'à Cluny[9]. Mais est-ce à dire que le développement en hauteur des formes corinthiennes était un objectif poursuivi par les sculpteurs d'Anzy-le-Duc ?

---

[8] É. VERGNOLLE, « Autour d'Anzy-le-Duc », p. 12.

[9] Le phénomène est évident si l'on compare, par exemples, le ch. 37 de la priorale d'Anzy-le-Duc (Pl. 86, fig. B) avec le C 1 de Cluny III (Pl. 1 et suivantes).

Sur ce point, le ch. 13 (Pl. 85, fig. A), de type corinthien, montre une inégalité de traitement saisissante : les acanthes de la seconde couronne placées aux angles de la corbeille présentent des inclinaisons différentes, l'une étant relevée presqu'à la verticale (à droite) tandis que l'autre se projette obliquement vers l'extérieur (à gauche). Sans forcément avoir été voulue par le sculpteur, cette différence traduit une tension entre détachement du fond et élancement des acanthes vers le haut. L'élancement guide le regard vers les angles supérieurs du chapiteau, mais la projection des acanthes dans l'espace — corolaire d'un épannelage « contraignant » (au sens d'Éliane Vergnolle) — n'est pas dénuée d'intérêt : elle corse le jeu d'ombre et de lumière auquel se prête le chapiteau, exposé entre une nef abondamment éclairée et un bas-côté plus sombre. Le ch. 37 (Pl. 86, fig. B), qui lui est apparenté stylistiquement, privilégie unilatéralement la projection sur l'élancement. Ainsi la « contrainte » architecturale qui s'exerce sur les proportions des blocs à Anzy-le-Duc ne doit-elle pas forcément être entendue dans un sens péjoratif ; il semble que l'on ait voulu, dans le cas de ces deux chapiteaux, mettre à profit des proportions larges pour faire saillir les feuilles, *alors qu'il était possible de les relever*. Sur d'autres chapiteaux de type corinthien qui diffèrent des précédents par le traitement des acanthes, l'élancement vertical et la projection des caulicoles ont été privilégiés (ch. 31, ch. 34 — Pl. 85, fig. B). On se rapproche alors des chapiteaux de Cluny, mais rien ne permet d'avancer une chronologie pour ces différents groupes de chapiteaux.

La partie tronconique de certains chapiteaux de la priorale d'Anzy-le-Duc se développe davantage en hauteur, favorisant ainsi l'élancement des acanthes vers l'abaque[10]. Cette observation s'applique en particulier aux deux chapiteaux du premier doubleau (ch. 3, ch. 38 — Pl. 88), que Ch. Edson Armi attribue à l'un des sculpteurs du rond-point de Cluny III, mais aussi à plusieurs œuvres dont la plastique est sans relation avec Cluny (ch. 13 et 34 —

[10] Voir É. VERGNOLLE, « Recherches sur quelques séries… », pl. 2, p. 63.

Pl. 85 — et ch. 37 — Pl. 86, fig. B). Éliane Vergnolle écrit au sujet des chapiteaux du premier doubleau : « Le sculpteur gêné par l'écrasement des volumes, a préféré supprimer la première collerette plutôt que de comprimer les éléments »[11]. Ces chapiteaux, dont la structure de l'épannelage est plus proche de celle des chapiteaux clunisois, montre que cette structure n'est pas seule en cause dans le « tassement » général des formes corinthiennes à Anzy-le-Duc dans la mesure où les dispositions architecturales de l'édifice ont un impact direct sur les proportions des corbeilles[12].

Cluny III et les ensembles associés : l'épannelage à profil concave et ses exceptions

Les chapiteaux présentant un profil d'épannelage élancé et concave sont majoritaires à Cluny III et dans les ensembles qui lui sont habituellement associés — Perrecy-les-Forges et Vézelay notamment —, qu'ils soient ou non corinthiens, végétaux ou à sujet[13]. Au demeurant, on rencontre aussi des chapiteaux épannelés sur deux registres dans ces ensembles. Le clivage entre les deux zones de la corbeille est parfois aussi marqué qu'à Anzy-le-Duc. C'est par exemple le cas du chapiteau des fleuves du paradis à Vézelay (nef, ch. 8 — Pl. 105), où les personnifications de la face centrale ont été juchées sur un soubassement de feuilles d'acanthes ; l'eau s'écoule le long de ces feuilles. La division de la corbeille en registres correspond trait pour trait à la structure de l'image. Cette conjonction ne

---

[11] É. VERGNOLLE, « Autour d'Anzy-le-Duc », p. 10.

[12] Une comparaison du rapport entre la hauteur de la corbeille (H) et la largeur (ou le diamètre) de sa base inférieure (L) donne un aperçu significatif de l'écart existant dans les proportions des corbeilles. Pour le C 1 de Cluny, on obtient 1,75 (mesures d'après *CSC* 1.2, p. 531) ; pour le ch. 13 de la priorale d'Anzy-le-Duc : 1,26 (mesures de la corbeille sans l'astragale d'après *ID.*, « Recherches sur quelques séries… », pl. 2, p. 63).

[13] M.T. DARLING (« The Foliate Capitals… », p. 74-75) série les profils de chapiteaux en partant d'une courbe convexe pour aboutir à une courbe concave. L'auteure ne précise pas sur quels chapiteaux ont été effectués les relevés.

fonctionne pas en revanche pour le chapiteau du moulin mystique (nef, ch. 20 — Pl. 107), où l'articulation des volumes en deux registres est pourtant assez flagrante — elle apparaît notamment dans l'angle formé par la tête et le corps de saint Paul.

Toutes les chapiteaux de ces ensembles ne se partagent pas entre deux types d'épannelage ; les proportions larges de celui des fleuves du paradis de Cluny III (C 6 — Pl. 40 à Pl. 47) en font un cas relativement unique, dont la singularité est probablement liée à la composition adoptée[14].

Ces remarques ne préludent pas à une remise en cause de la chronologie proposée par Éliane Vergnolle ; il s'agit simplement d'attirer l'attention sur le caractère artificiel de certains découpages, fondés sur des critères apparemment objectifs. Ils font des chapiteaux corinthiens de Cluny III le pivot de toute l'histoire de la sculpture bourguignonne. Pourtant, il n'y a qu'à Cluny que l'épannelage à profil concave soit associé à une dominante corinthienne : les chapiteaux qui respectent scrupuleusement la structure corinthienne sont rares à Perrecy-les-Forges comme à Vézelay. Dans ces ensembles, les acanthes prennent part le plus souvent à des compositions faisant appel aux éléments constitutifs du chapiteau corinthien (acanthes, caulicoles, crosses) mais agencés de telle sorte qu'on ne puisse plus parler de référence corinthienne — ces chapiteaux végétaux ne reprennent pas forcément la superposition d'une échine et d'un abaque à cornes, caractéristique du chapiteau corinthien alors que d'autres chapiteaux, qui n'ont rien de corinthien dans leur formes végétales, présentent effectivement cette articulation des volumes. Le chapiteau corinthien apparaît ça et là, peut-être moins comme prototype que comme contrepoint à ces compositions d'une inventivité parfois déconcertante, qu'elles soient purement végétales ou associées à d'autres types de figures.

[14] Voir *infra*, p. 287 et suivantes.

La place des chapiteaux corinthiens dans la « romanité clunisienne »

On retiendra de ce survol de la sculpture bourguignonne la nécessité de réaffirmer le caractère singulier de la dominante corinthienne dans le décor de Cluny III et de rendre plus explicite son rôle dans le projet esthétique d'ensemble de l'abbatiale. Le chapiteau corinthien est probablement l'image la mieux partagée par les sculpteurs romans. On peut lui rapporter bon nombre de compositions végétales — autant de variations sur un même « thème » iconographique.

De là à voir dans l'imitation des chapiteaux antiques l'unique moteur de l'histoire des formes en Bourgogne, il y a un pas qu'il est difficile de franchir. Éliane Vergnolle a présenté la genèse du corinthien clunisois comme le triomphe d'une technique nouvelle (celle de l'épannelage à profil concave) sur une tradition qui allait rapidement s'éteindre (celle de l'épannelage divisé en registres). Mon hypothèse est qu'il eut été impossible d'obtenir un tel épanouissement des formes corinthiennes à Cluny III sans une configuration architecturale augmentant le rapport entre la largeur utile de l'abaque et le diamètre inférieur de la corbeille[15]. Plutôt que l'aboutissement d'une histoire des formes qui porte toujours en elle les prémisses de sa chronologie, la plénitude des formes corinthiennes devrait par conséquent être pensée dans le projet d'ensemble de Cluny III.

On a souvent résumé ce projet par le concept de romanité[16]. La comparaison de Cluny avec Rome est pourtant un phénomène anté-

---

[15] Voir *supra*, n. 12, p. 114.

[16] Voir A. BAUD, *Cluny : un grand chantier*…, p. 165-184 ; *ID.*, *Le chantier de la troisième église*…, p. 265 ; *CSC* 1.2, p. 562-564 ; N. STRATFORD, « Cluny III », p. 103-104. Pour G. BANDMANN (*Early Medieval Architecture as Bearer of Meaning*, New York, 2005, p. 228), l'architecture et la sculpture de Cluny III seraient, dans leur romanité, l'expression d'une rivalité vis-à-vis des constructions impériales, notamment la cathédrale Spire, idée infirmée par W. SAUERLÄNDER (« Cluny und Speyer »).

rieur à l'ouverture du chantier de la troisième abbatiale à Cluny ; l'évocation du cloître de saint Odilon (c. 962-1048, abbé de Cluny 994-) par Jotsald de Saint-Claude (c. 975-1052/1054) l'atteste : le moine clunisien compare l'action de l'abbé à celle de l'empereur Auguste[17]. Dans le domaine du décor monumental, les emprunts romains étaient déjà pratiqués : on peut citer l'exemple du remploi d'authentiques chapiteaux romains à l'abbaye de Romainmôtier[18] — la pratique n'a d'ailleurs rien de propre à la « nébuleuse clunisienne »[19].

S'appuyant sur l'étude archéologique et architecturale d'Anne Baud, Nicolas Reveyron a récemment insisté sur le caractère *systémique* de la référence romaine dans l'architecture de Cluny III, ce qui distingue celle-ci du phénomène beaucoup plus répandu de *citation*[20]. Ce système romain s'inscrit de manière privilégiée dans l'élévation de l'abbatiale : superposition des ordres, présence d'arcatures aveugles, emploi de pilastres cannelés et d'un moyen appareil régulier (*opus quadratum*)[21]. À mon sens, c'est en toute lo-

---

[17] N. STRATFORD, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 81. Jotsald de Saint-Claude, *Vita sancti Odilonis*, I, 13, éd. J. Staub (*MGH*, *SRG*, 68), p. 170-171 : *Demonstrat hoc Cluniacus suus principalis locus, in cunctis aedificiis interius et exterius preter parietes aecclesiae ab ipso studiose renovatus et ornamentis multipliciter adornatus. Ubi etiam in novissimis suis claustrum construxit columpnis marmoreis ex ultimis partibus illius Provintiae ac per rapidissimos Durentiae Rodanique cursus non sine magno labore advectis mirabiliter decoratum. De quo solitus erat gloriari, ut iocundi erat habitus, invenisse se ligneum et relinquere marmoreum ad exemplum Octaviani caesaris, quem describunt historiae Romam invenisse latericiam et reliquisse marmoream*.

[18] Ill. N. STRATFORD, *Studies in Burgundian Romanesque Sculpture*, vol. 2, fig. I-13.

[19] J.-Ch. BALTY, « De l'art romain à l'art roman : les *spolia*, « mémoire de l'antique » », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 39, 2008, p. 235-248. L'expression « nébuleuse clunisienne » est empruntée à D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure*, p. 67-74.

[20] N. REVEYRON, « De Cluny à Castel del Monte », p. 109-111.

[21] Selon N. REVEYRON (*ibid.*, p. 110), le plan basilical à cinq vaisseaux que l'on a pu associer à l'esthétique romaine, s'inscrit davantage dans la lignée de Saint-Martin de Tours.

gique que les proportions des grandes corbeilles, propres au plein développement du décor corinthien, viennent s'inscrire dans ce projet, dont les caractères romains classiques « font système » — écrit Nicolas Reveyron — en rupture avec l'esthétique romaine tardo-antique qui a marqué le XIe siècle avec de grands édifices tels que l'abbatiale Sankt Michael à Hildesheim (Basse-Saxe, première moitié du siècle), celle du Mont-Cassin (troisième quart du siècle) ou la cathédrale de Spire (deuxième tiers du siècle)[22].

ÉLÉMENTS D'ANALYSE FORMELLE

Quelques chapiteaux encore en place dans l'élévation de la partie sud du chevet (chapelle Saint-Léger — Pl. 73 —, petit collatéral — Pl. 74 et Pl. 75), dont le décor est essentiellement corinthien dans sa structure comme dans ses motifs, permettent de constater que la plastique végétale du rond-point était loin d'être isolée au sein du décor de l'abbatiale[23]. Elle s'étendait au moins jusqu'au 10e pilier de la nef sans dépréciation de la qualité plastique du végétal (Pl. 76).

---

[22] Parmi les éléments de cette esthétique, N. REVEYRON (« De Cluny à Castel del Monte », p. 111) cite également les tours de clocher. Sur les édifices en question, voir respectivement W. JACOBSEN et Cl. KOSCH, « Die Sakralbauten von Hildesheim im 12. Jahrhundert : zur sakralen Stadttopographie im 12. Jahrhundert », *Abglanz des Himmels*, éd. M. Brandt, p. 67-93, ici p. 72-74 ; M. ANDALORO, « L'abbaye du Mont-Cassin : sur les traces d'un édifice disparu », Fr. ACETO *et alii*, *Chantiers médiévaux*, Paris-Saint-Léger-Vauban, 1996, p. 53-70 ; H. KUBACH, *Der Dom zu Speyer*, Darmstadt, 1998, *n. v.*

[23] On ne reprendra pas dans le détail la généalogie stylistique de ces chapiteaux. *Masons and Sculptors*… (Ch.E. ARMI) constitue à ce jour la tentative de restitution la plus approfondie. Si l'interprétation des données est souvent critiquable, les rapprochements sont le plus souvent pertinents, notamment, pour les formes corinthiennes, ceux proposés entre les chapiteaux du rond-point de Cluny III et ce que l'auteur interprète comme l'œuvre d'un seul maître-sculpteur : le maître d'Avenas.

Une évolution des formes au fil du chantier ?

À ce jour, l'analyse stylistique la plus fine du décor sculpté des parties orientales de Cluny III est celle de Ch. Edson Armi ; il écrit :

> Globalement, au fil de la construction [soit du petit collatéral sud au rond-point, puis au bras sud du grand transept] : 1) la taille de chaque foliole s'accroit par rapport à l'ensemble du chapiteau, il y a donc moins d'*embranchements* dans chaque composition ; 2) les éléments végétaux sont moins projetés du noyau vers l'extérieur […] ; chaque lobe devient 3) plus mince, 4) plus étroit et 5) plus pointu[24].

La possibilité de lire une évolution linéaire dans la sculpture des parties orientales de Cluny III est plus relative qu'il n'y paraît. Plus succincte, l'analyse de Neil Stratford est aussi plus prudente. Ce dernier prend acte d'une « nette césure stylistique » entre les chapiteaux du chevet[25] et ceux du bras sud du grand transept, sans se risquer dans une lecture évolutionniste[26]. Les chapiteaux corinthiens des parties hautes du grand transept (Pl. 78) ayant été mis en place dans une phase ultérieure[27], on peut supposer leur réalisation postérieure à ceux du rond-point, du petit collatéral et des derniers piliers

---

[24] Ch.E. ARMI, *Masons and Sculptors*…, p. 165 (trad. inédite) : *In general over the course of construction : (1) the size of each leaf cluster increases in relation to the capital as a whole, and therefore there are fewer branches per capital ; (2) the foliage projects less from the core and projects more uniformly throughout the capital; each leaf becomes (3) flatter, (4) narrower, and (5) more narrowly pointed*. Voir également *ID.*, « The Context of Cluny III Sculpture », p. 47-49.

[25] On emploie ici cette appellation par commodité, sans perdre de vue qu'elle ne reflète en rien une topographie stylistique du décor sculpté ; les éléments caractéristiques de ce groupe se retrouvent dans les chapiteaux de la dernière travée du petit collatéral sud de la nef (C 163, C 164 et C 168 — Pl. 76, Pl. 77, fig. B).

[26] *CSC* 1.2, p. 422. Voir également la description des chapiteaux du transept et du petit collatéral sud du chevet dans Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 18-23. K.J. CONANT (« Mediaeval Academy Excavations at Cluny I », p. 25) avait insisté sur l'homogénéité stylistique du décor de Cluny III ; à l'évidence, cette position ne tient pas.

[27] A. BAUD, *Le chantier de la troisième église*…, p. 287.

de la nef, mais cela n'autorise pas à déduire une évolution d'un groupe à l'autre.

Neil Stratford décrit le groupe le plus ancien comme étant à la fois « très cohérent » et « richement varié »[28]. En effet, on aura l'occasion de s'en rendre compte en examinant de près les chapiteaux du rond-point, les œuvres qui constituent ce groupe possèdent autant de points communs que de singularités formelles. Il ne faut sans doute pas traduire toutes les différences observables dans la plastique corinthienne du rond-point (comme dans l'ensemble du décor de l'abbatiale) en distinctions de mains au risque de dénombrer autant de sculpteurs que de chapiteaux ! Qu'elles soient symptomatiques d'une différence de main ou du changement de manière d'un sculpteur n'est pas d'une grande importance ici. Ces différences *signifient* des tentatives, des résistances, des hésitations, etc., autant d'inflexions qui restent rigoureusement indéterminables du moment que plusieurs scénarios d'attribution et de chronologie relative restent plausibles. Or plus l'analyse s'approfondit, plus les lignes se brouillent.

L'objectif de l'analyse qui va suivre est, en premier lieu, de faire la part des phénomènes récurrents et des phénomènes singu-

[28] *CSC* 1.2, p. 422.

liers ; on s'appuiera pour ce faire sur un corpus donné[29]. Cette première exigence implique une objectivité maximale, et donc la description la plus exhaustive possible des différences plastiques ; il en découlera nécessairement la présence d'observations gratuites[30]. Par-delà ce travail purement descriptif, on tentera — tâche toujours délicate — de distinguer les nécessités des contingences, dans le jeu extrêmement serré qui s'instaure entre le dessin, la plastique et l'agencement des formes corinthiennes.

Deux plastiques pour un seul chapiteau (C 1)

De structure homogène, le C 1 présente deux plastiques différentes (les différences sont ici classées de A à D). Les faces *a* (sur le côté droit uniquement — Pl. 1) et *b* (Pl. 2 et Pl. 3) se distinguent des

---

[29] Ce corpus est un échantillonage (forcément arbitraire) de la sculpture végétale de Cluny III et des ensembles les plus étroitement associés. Il est constitué des œuvres suivantes :

- Anzy-le-Duc, priorale : ch. 13 (Pl. 85, fig. A) et ch. 38 (Pl. 88) ;
- Cluny III, petit collatéral sud du chevet : C 176 (Pl. 74, fig. A et B) ; nef : C 163, C 168 (Pl. 76) ; transept : C 144 (Pl. 78) ;
- Perrecy-les-Forges, Sainte-Marie et Saint-Benoît : ch. 4 (Pl. 100, fig. B), ch. 18 (Pl. 102), ch. II (Pl. 100, fig. A) ;
- Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine :
    - Avant-nef : ch. 1, 2 (Pl. 127, fig. A), ch. 15 (Pl. 127, fig. C) ;
    - Façade de la nef : ch. IX (Pl. 124, fig. B et C), ch. XII (Pl. 126, fig. A) ;
    - Nef : ch. 39 (Pl. 115, fig. D), ch. 61 (Pl. 117, fig. A), ch. 68 (Pl. 117, fig. B), ch. 69 (Pl. 117, fig. C), ch. 71 (Pl. 117, fig. D), ch. 82 (Pl. 111).

On mentionnera à l'occasion d'autres œuvres pour pallier l'imparfaite représentativité de ce corpus.

[30] Aussi chaotique qu'il puisse paraître, c'est bien dans un certain ordre que ces observations seront présentées, ordre qui porte forcément la marque d'une rationalisation. L'archivage des observations qui ne sont pas sujettes à interprétation, sortes de scories de l'analyse, étant une condition de la falsifiabilité du discours, il semble judicieux d'y procéder, bien que cela complique la lecture du texte.

deux autres faces, d'abord par le nombre de folioles de chaque feuille d'acanthe au niveau de la seconde couronne — trois au lieu de deux — et par le nombre de lobes découpant les folioles — quatre au lieu de trois (A). La plastique des tiges est également différente d'une partie à l'autre du chapiteau : les collerettes de la caulicole droite de la face *a* et des deux caulicoles de la face *b* sont ajourées tandis que celles des autres faces du chapiteau sont terminées par le repli de trois pétales sur la gaine (B)[31]. De la base des caulicoles naissent deux folioles jumelles sur la partie du chapiteau prise jusqu'à présent comme premier terme de la comparaison (Pl. 1 côté droit à Pl. 3 côté gauche), alors qu'une seule foliole occupe cette position sur le reste de la corbeille (Pl. 3 côté droit à Pl. 7 côté gauche) (C). Enfin, les gaines montent à la même hauteur que les acanthes de la seconde couronne sur les faces *a* (dans sa totalité) et *b* tandis qu'elles les dépassent légèrement sur les deux autres faces (D)[32].

Ces différences de traitement sont déjà symptomatiques de l'absence de modèle préétabli. Reprenons les différents points à rebours :

- D : Les gaines montent rarement au-dessus des acanthes de la seconde couronne, comme sur les faces *c* et *d* du C 1 (Pl. 4 et Pl. 6). C'est une particularité que ce chapiteau partage avec ceux des parties hautes du transept de Cluny III[33] ;

[31] Voir Cluny III, C 176 (Pl. 74, fig. A et B) .

[32] N. Stratford note d'autres différences dans le traitement plastique des éléments : la terminaison « fourchue » de la tige médiane présente un traitement singulier sur la face *b* (*CSC* 1.2, p. 531) ; les terminaisons des acanthes varient de manière dissymétrique sur la face *d* (*ibid*., p. 529).

[33] Même les chapiteaux à une seule couronne d'acanthes présentent un étagement inverse ; voir Anzy-le-Duc, priorale : ch. 38 (Pl. 88) ; Cluny III, nef : C 163 (Pl. 76) ; Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, nef : ch. 39 (Pl. 115, fig. D). Il arrive rarement que les gaines dépassent la première couronne ; voir Perrecy-les-Forges, Sainte-Marie et Saint-Benoît : ch. 18 (Pl. 102).

- C : Les folioles jumelles surmontant les gaines ne se retrouvent pas dans la sculpture du rond-point ; mais elles apparaissent dans la nef (Pl. 76, fig. C) et il faut mentionner en outre des occurrences sur plusieurs chapiteaux de la nef d'Anzy-le-Duc (ch. 5 — Pl. 89, fig. A — et ch. 37 — Pl. 86, fig. B) et une à Vézelay (avant-nef, ch. 15 — Pl. 127, fig. C) ;
- B : Les collerettes ajourées présentent l'avantage, par rapport à celles à pétales repliés, de mieux capter la lumière. Elles sont de plus en plus creusées si on les observe d'abord sur le C 1, puis sur le C 3 (Pl. 16 à Pl. 23), puis sur le C 2 (Pl. 8 à Pl. 15)[34]. S'il faut voir ici une évolution, elle ne se répercute pas sur toute la sculpture bourguignonne : une autre plastique s'affirme dans les parties hautes du transept, plus proche de celle des pétales repliés[35] ;
- A : Les différences observées entre les deux parties du C 1 dans le dessin des acanthes de la seconde couronne sont peut-être les plus intéressantes. Pour mémoire, l'une des deux variables est le nombre de folioles par feuille (deux ou quatre) — on abordera l'autre (le nombre de lobes par foliole) dans un second temps. Sur la partie du chapiteau présentant deux folioles par acanthe, celles-ci sont particulièrement développées en hauteur (Pl. 2). Les acanthes de la

[34] Avec un traitement proche de celui du C 1 : C 182 (Pl. 73) et fragment 15.51 (notice : *CSC* 1.1, p. 217) ; Montceaux-l'Étoile, Saint-Pierre et Saint-Paul, portail : chapiteau de droite (Pl. 96, fig. C). Voir également Cluny III, nef : C 163 et C 168 (Pl. 76) ; Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, nef : ch. 44 (Pl. 116, fig. C). Sur certains chapiteaux de Vézelay, les collerettes ajourées prennent des proportions considérables (nef, ch. 56 — Pl. 116, fig. D).

[35] Il ne faut pas pour autant confondre les deux manières (les pétales sont maintenant arrondis). Voir Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, avant-nef : ch. 2 (Pl. 127, fig. A) ; nef : ch. 71 (Pl. 117, fig. D) ; Perrecy-les-Forges, Sainte-Marie et Saint-Benoît : ch. 18 (Pl. 102) ; s'en rapprochent avec des traitements particuliers : Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, avant-nef : ch. 15 (Pl. 127, fig. C) ; nef : ch. 39 (Pl. 115, fig. D) et ch. 68 (Pl. 117, fig. B).

seconde couronne ont donc un aspect différent de celles de la première couronne. L'étirement vertical de leurs folioles a pu être recherché volontairement, afin de donner de l'élan à la composition, mais le résultat n'est pas convaincant[36]. Cette considération esthétique reste subjective ; il faut néanmoins constater dans le même temps que cette solution n'apparaît sur aucun autre chapiteau clunisois ni sur aucune œuvre du corpus. Sur l'autre partie du chapiteau, les acanthes de la seconde couronne sont flanquées de deux paires de folioles (Pl. 5). La composition d'ensemble paraît ainsi plus homogène, pourtant ce n'est pas cette solution qui a été adoptée sur les C 2 et C 3.

Les proportions des acanthes

Le C 1 devient ici un *comparant*, ce qui appelle quelques précisions. On ne cherche pas à démontrer l'antériorité de ce chapiteau en pointant un « problème » plastique auquel on aurait apporté des « solutions » sur les C 2 et C 3, *comparés* forcément postérieurs. Il s'agit simplement de faire ressortir les caractéristiques propres à chaque chapiteau. C'est la diversité des *solutions* qui désigne à posteriori ce nœud de l'agencement des formes corinthiennes comme un *problème*. Dans la mesure où le projet d'une chronologie relative des chapiteaux du rond-point de Cluny III est sujet à caution, « problème » et « solution » ont ici une valeur essentiellement métaphorique.

Sur ces deux chapiteaux (Pl. 8 à Pl. 23), les acanthes de la seconde couronne présentent une seule paire de folioles. L'effet

[36] Le C 182 (Cluny III, chapelle Saint-Léger — Pl. 73), où l'on observe d'ailleurs le même type de gaine que sur la partie du C 1 en question, présente lui aussi des acanthes à deux folioles sur sa seconde couronne ; néanmoins, il n'a pas été nécesssaire d'étirer ces folioles étant donné les proportions du chapiteau (moins développées en hauteur que celles du C 1 du rond-point). Les proportions inhabituelles du C 1 pourraient être à l'origine de cette solution.

d'étirement vertical a été évité dans les deux cas par une modulation des proportions des acanthes des deux couronnes. Cette modulation aboutit à deux compositions différentes. Avant d'entrer dans le détail, il faut souligner la rareté des acanthes à une seule paire de folioles : le chapiteau corinthien du petit collatéral sud (C 176 — Pl. 74, fig. A et B) est le seul autre exemple dans notre corpus à montrer des acanthes à une seule paire de folioles au niveau de la seconde couronne. Sans être spécifique des chapiteaux de l'abside, ce parti et les problèmes plastiques qui peuvent en découler semblent donc propres à un faible nombre de sculpteurs, si ce n'est à un seul.

On en vient à la modulation des proportions des acanthes. Celles de la première couronne du C 3 (face *a* : 260 mm[37] — Pl. 19) ne sont que légèrement plus grandes que celles du C 1 (face *b* : 250 mm — Pl. 3 côté gauche — ; face *d* : 240 mm — Pl. 6) ; en revanche, si l'on déplace la comparaison au niveau de la seconde couronne, on constate que les acanthes du C 3 montent nettement moins haut (face *a* : 400 mm) que celles du C 1 (face *a* : 460 mm — Pl. 1 — ; face *d* : 440 mm). Cela dit, les premières sont davantage projetées en avant ; elles compensent ainsi visuellement, pour le spectateur au sol, ce qu'elles perdent en hauteur utile[38].

Les acanthes de la seconde couronne du C 2 ne se projettent pas davantage que celles du C 1, et elles s'élèvent apparemment à la même hauteur. Ce sont les acanthes de la première couronne qui distinguent ce chapiteau des deux autres : elles sont particulièrement développées en hauteur (face *c* : 300 mm — Pl. 13)[39], dissimulant en grande partie celles de la seconde couronne. L'effet d'étirement observé sur le C 1 est évité de cette manière. Ce choix du sculpteur confère au C 2 un aspect singulier, car sur la plupart des corbeilles

[37] Toutes les mesures données dans ces pages sont empruntées à la dernière étude de N. Stratford (*CSC* 1.2, p. 528-539).

[38] L'absence ou non de projection est très variable au sein du corpus.

[39] La face *b* fait exception.

corinthiennes, les acanthes des deux couronnes ont des dimensions à peu près équivalentes[40].

Ces différences plastiques montrent, ne serait-ce que par leur nombre, avec quel pragmatisme le(s) sculpteur(s) des chapiteaux corinthiens du rond-point a (ont) répondu aux problèmes plastiques auxquelles il(s) a (ont) pu être confronté(s). Du reste, le C 2 présente une singularité — le *surdéveloppement* des acanthes de la première couronne — et c'est à ce titre qu'il semble intéressant de pousser plus loin son analyse.

Une conception rythmique des formes corinthiennes ?

C'est peut-être sous l'impulsion du défi technique que représentait l'insertion de personnages dans une structure corinthienne sans la simplifier que le(s) sculpteur(s) a (ont) cherché, sans procéder à un approfondissement du relief, à obtenir un étagement plus complexe des plans que celui du C 1 (par exemple) : la dissimulation des acanthes de la seconde couronne derrière une première couronne très développée créé l'impression d'une mise en retrait. Par conséquent, les figures ne semblent pas plaquées sur un décor sans épaisseur mais évoluer dans un véritable *milieu* végétal. Toutefois, ce jeu de montrer/cacher reste trop discret pour fournir une explication satisfaisante.

Le surdéveloppement des acanthes de la première couronne pourrait fonctionner de pair avec la forme de leurs folioles infé-

---

[40] Voir Cluny III, nef : C 163 et C 168 (Pl. 76) ; transept : C 143 (Pl. 78 — vues du sol, les acanthes de la seconde couronne paraissent plus imposantes que celles de la première en raison de leur projection dans l'espace ; les clichés de K.J. CONANT (*Cluny : les églises…*, pl. LV, fig. 101) permettent de corriger cette impression) ; Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, avant-nef : ch. 2 et 15 (Pl. 127, respectivement fig. A et C). Il arrive que la seconde couronne prenne plus de place que la première (nef : ch. 68 — Pl. 117, fig. B).

rieures[41]. De la nef de la priorale d'Anzy-le-Duc (ch. 3 et 38 — Pl. 88) au rond-point de Cluny III (C 1, C 3 ou C 5) en passant par le portail du Vieux Saint-Vincent à Mâcon (Pl. 95, fig. B), les folioles inférieures sont découpées en deux lobes effilés ; l'arête externe du plus grand lobe est rectiligne[42]. Sur le C 2 (Pl. 8 à Pl. 15), on observe que dans la masse de ce lobe en a été taillé un plus petit. Des folioles inférieures à trois lobes se trouvent également sur les acanthes du C 8 (Pl. 56 à Pl. 63), où cette fois, les lobes les plus petits n'ont pas une apparence atrophiée : leur dessin est ici tout à fait similaire à celui des folioles supérieures (seules les dimensions changent). D'après la forme de ces folioles, il ne fait guère de doute que les deux chapiteaux sont l'œuvre d'un même sculpteur[43]. Dans ces conditions, on pourrait considérer les acanthes du C 8 comme l'aboutissement d'une recherche initiée avec celles du C 2[44]. De fait, cette mise en série ne signifie pas que le travail du sculpteur en question doive être considéré comme « révolutionnaire » — d'autres chapiteaux de Cluny présentent des acanthes à folioles inférieures trilobées[45]. Mais, selon toute vraisemblance, le sculpteur de ces deux chapiteaux a voulu établir une relation homothétique entre les folioles des acanthes de la première couronne. Dans le même temps, il donnait à ces acanthes — les seules de la structure visibles en totalité

---

[41] La taille de ces folioles n'est pas différente de celles du C 8.

[42] Voir Anzy-le-Duc, priorale : ch. 38 (Pl. 88) ; Perrecy-les-Forges, Sainte-Marie et Saint-Benoît : ch. 4 (Pl. 100, fig. B) ; Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, avant-nef : ch. 1 et 2 (Pl. 127, fig. A) ; façade de la nef : ch. IX (Pl. 124, fig. B et C) ; nef : ch. 39 (Pl. 115, fig. D), ch. 40 (Pl. 116, fig. A), ch. 61, 68, 71 (Pl. 117, respectivement fig. A, B et D) et ch. 82 (Pl. 111). Voir également Cluny III, fragment 27.30 (notice : *CSC* 1.1, p. 272).

[43] Voir Ch.E. ARMI, *Masons and Sculptors*…, p. 89-90 ; *ID.*, « The Context of Cluny III Sculpture », p. 48.

[44] Le dessin des petites folioles du C 2 se retrouve sur un chapiteau de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay (nef : ch. 82 — Pl. 111) ; la composition est assez éloignée de la structure corinthienne.

[45] Voir Cluny III, nef : C 163 et C 168 (Pl. 76) ; Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, avant-nef : ch. 15 (Pl. 127, fig. C) ; façade de la nef : ch. IX (Pl. 124, fig. B et C) et ch. XII (Pl. 126, fig. A).

— des dimensions inhabituelles, propres à infléchir la structure du chapiteau corinthien (en dissimulant en partie la seconde couronne).

Tout se passe donc comme si le sculpteur avait voulu appuyer, par un graphisme particulier, une rythmique visuelle inhérente au motif de l'acanthe. Rythmique à la fois verticale et horizontale : verticale dans l'étagement des folioles de tailles différentes, ressort essentiel de la relation organique qui structure la corbeille corinthienne ; horizontale dans la répétition des acanthes au niveau de chaque couronne, sur quoi repose l'unité visuelle de la structure corinthienne. Sur le C 2, la présence de personnages aux angles de la corbeille vient rompre cette unité visuelle au niveau de la seconde couronne ; cela pourrait expliquer en partie l'importance de la première, censée assurer seule cette unité.

On entrevoit dès à présent que la couronne d'acanthes qui occupe le registre inférieur de la corbeille du C 8 n'existe pas (seulement) pour *rappeler* les formes corinthiennes dans une composition qui n'en adopte pas la structure. Les qualités rythmiques de l'acanthe sont ici largement aussi importantes que la référence à la sculpture antique.

Remarques complémentaires : des éléments de décor

Sur la face *d* du C 2 (Pl. 11), les folioles supérieures des acanthes sont plus découpées que sur les autres faces (on compte cinq lobes sur la première couronne et quatre sur la seconde)[46] ; cela n'a pas d'incidence sur les proportions des acanthes décrites précédemment. Le dessin des acanthes de cette face lui étant particulier, il semble permis de le considérer comme marginal vis-à-vis de l'intention que l'on a tenté de restituer dans le paragraphe précédent.

[46] Des folioles à cinq lobes se retrouvent dans la partie orientale de l'église — fragments 23.2-23.3 (notice : *CSC* 1.1, p. 248) — ainsi que dans la nef — C 163, C 168 (Pl. 76) et C 164 (Pl. 77, fig. B).

Mais marginalité n'est pas insignifiance ; sur d'autres chapiteaux de l'ensemble, certains détails contribuent à l'individualisation des faces : des décors floraux et animaliers d'une part, géométriques d'autres part, apparaissent respectivement sur un seul côté des abaques des C 1 (face *b* — Pl. 3 côté gauche) et C 6 (face *d* — Pl. 47). En outre, l'abaque du C 4, qui porte un décor floral sur ses quatre faces, présente une plastique différente sur l'une de ses faces (*b* — Pl. 26). Il faudrait donc émettre l'hypothèse d'une volonté de différencier, par des détails discrets, certaines faces des chapiteaux.

Un dernier point mériterait d'être détaillé : le fleuron. Le C 1 présente, au centre de chaque face de son abaque, un fleuron très développé à l'aplomb duquel grimpe une tige dont l'extrémité se divise en deux. Les deux éléments — tige et fleuron — restent déconnectés. Sur les C 2 et C 3, la tige monte jusqu'au sommet : la floraison est ainsi liée organiquement à la structure corinthienne. Ce lien s'observe assez fréquemment dans la sculpture bourguignonne[47] ; il est en revanche rare de l'associer à une plastique aussi subtile que celle du C 2. La tige est ici constituée de plusieurs segments. Le segment inférieur est une sorte de gaine ; il s'ouvre en forme de calice pour laisser s'échapper la seconde partie de la tige, reliée à la fleur[48]. Le parcours sinueux de la tige vient rompre la symétrie extrêmement marquée de la structure corinthienne[49]. Les tiges des fleurons du C 3 sont également segmentées ; leur plastique est plus simple et l'effet de symétrie est davantage respecté. En revanche, le traitement de la fleur, s'il n'adopte pas le même dessin

---

[47] La tige médiane de la face principale du chapiteau (d'applique) est un élément récurrent parmi les chapiteaux non corinthiens de Perrecy-les-Forges et de Vézelay. Le fleuron n'est pas toujours doté d'une tige ; voir Cluny III, transept : C 143 et C 144 (Pl. 78) ; Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, avant-nef : ch. 2 (Pl. 127, fig. A).

[48] La gaine est profondément creusée dans le sens longitudinal sur trois faces du C 2 ; sur la quatrième (*d* — Pl. 11), le sculpteur a représenté un emboîtement de gaines.

[49] Tiges de fleuron à parcours sinueux : Perrecy-les-Forges, Sainte-Marie et Saint-Benoît, ch. 18 (Pl. 102).

que celui du C 2, n'a rien à lui envier sur le plan esthétique. Le C 3 présente en outre plusieurs types de fleurons : fleur ouverte (*b* — Pl. 21), fleur vue de dessous (*c* et *d* — Pl. 17 et Pl. 23) ou autre[50]. Le souci de différencier les faces du chapiteau est ici plus manifeste que dans le cas des acanthes du C 2 ; en revanche, il ne s'agit pas de mettre en valeur une face particulièrement.

[50] Le fleuron de la face *a* est difficile à interpréter ; il semble s'agir d'un élément folié sortant d'un calice dont les parties latérales sont repliées vers le centre. On peut le comparer à certains décors des chapiteaux de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay (nef : ch. 10 — Pl. 114, fig. C —, ch. 69 — Pl. 117, fig. C — et ch. 73 — Pl. 118, fig. A) et de Sainte-Marie et Saint-Benoît à Perrecy-les-Forges (ch. 10 — calice à huit sépales au centre de la corbeille — et ch. 17 — Pl. 101). Autre singularité du C 3 : un décor de stries marque l'échine (N. Stratford parle de « losanges » — *CSC* 1.2, p. 533); il s'agirait d'une imitation du chapiteau composite antique (*ibid*., p. 555).

CHAPITRE 4

Les sujets figurés

Examen des hypothèses d'identification

Ce chapitre est consacré à l'examen détaillé des hypothèses d'identification proposées jusqu'à aujourd'hui, et à l'adoption de celles qui apparaîtront les plus pertinentes. On respectera le système d'identification des faces des chapiteaux du rond-point adopté dans le *CSC*, qui attribue à chacune l'une des quatre premières lettres de l'alphabet latin. Le lecteur doit être averti du fait que ce système, bien qu'il reprenne le code adopté dans l'ouvrage de Kenneth J. Conant, *Cluny : les églises et la maison du chef d'ordre*, ne correspond pas à ce dernier. Le système du *CSC* répond à la logique suivante :

> Les faces de chaque chapiteau sont désignées en partant de la face (a) à la face (d), en commençant toujours par la face nord et en tournant dans le sens contraire des aiguilles d'une montre. De cette façon, les deux chapiteaux des huit Tons du Plain-Chant (C 7-C 8), les seuls à révéler le sens qu'il faut suivre pour leur « lecture », sont correctement ordonnés[1].

Dans le but de faciliter une lecture croisée de la présente étude et du *CSC*, on maintiendra le système employé dans ce dernier. En revanche, la description et l'analyse des chapiteaux pour lesquels on proposera également un sens de lecture (C 2 et C 5) réclame un système complémentaire. On emploiera par conséquent un système d'identification inédit s'appliquant aux quatre figures principales de chaque chapiteau ; le code sera les quatre premières lettres de l'alphabet grec. Étendu aux sept chapiteaux figurés du rond-point, ce

---

[1] *CSC*, 1.2, p. 528.

nouveau système n'impliquera pas forcément l'hypothèse d'un sens de lecture ; il appartiendra à l'analyse d'établir le caractère arbitraire ou signifiant du système pour chaque image.

CHAPITEAU 2 : LES SAISONS

Quatre personnages s'insèrent dans le décor corinthien du C 2[2]. Les têtes et les jambes ont été endommagées mais l'essentiel est conservé. α se tient de face, enveloppé dans un manteau plissé (Pl. 8) ; il serre un objet plat contre sa poitrine. β se présente de profil dans une attitude déséquilibrée (Pl. 10) : les deux pieds prennent appui en avant du centre de gravité du corps. Seule la moitié gauche de son corps (vers l'extérieur de la corbeille) est vêtue ; β porte un gant à la main gauche et appuie cette main contre un lobe recourbé d'acanthe. La figure suivante (γ) apparaît à nouveau de face (Pl. 12). Elle est entièrement nue ; plusieurs parties de son corps son néanmoins couvertes par des éléments végétaux qui n'appartiennent pas à la structure corinthienne. Enfin, δ se montre de profil (Pl. 14) : ses jambes sont tournée en direction de γ ; à noter que le buste se tourne vers l'extérieur de la corbeille. δ est vêtu d'une courte tunique à manches. Elle ramène sa main gauche sur son ventre.

Hypothèses écartées

Des Jeux antiques à la « palestre spirituelle »

Dans une première lecture (1930), Kenneth J. Conant interprète le chapiteau comme une représentation des activités physiques prati-

[2] L'ordre adopté pour la dénomination reflète la succession logique qu'implique leur identification comme des allégories des saisons. J'ai choisi de commencer par l'hiver, la première figure des calendriers sculptés étant le mois de janvier.

quées dans l'Antiquité[3]. Il emploie par la suite (1932) l'expression « palestre spirituelle », empruntée à Hildebert de Lavardin (1055-1133) ; l'auteur d'une des nombreuses *Vitae sancti Hugonis* décrit le monastère clunisien comme un lieu où l'esprit lutte contre les tentations de la chair[4]. Les identifications proposées sont les suivantes :

- β : Un boxeur ou un joueur de balle ;
- α : Un homme marchant et méditant ;
- δ : Un lanceur (discobole) ;
- γ : Un nageur[5].

Cette lecture ne s'appuie sur aucune comparaison iconographique et n'apparaît, pour cette raison, guère consistante.

Les quatre Éléments

Pour compléter la série des quaternités de Raoul Glaber[6], Joan Evans invoque les sens ou les éléments ; elle propose des identifications pour cette seconde hypothèse :

- β : Une personnification de l'air ;
- γ : Une personnification de la terre[7].

---

[3] K.J. CONANT, « The Iconography and the Sequence… », p. 285. Suivi dans M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, p. 109.

[4] K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, p. 88 ; *ID.*, « The Apse at Cluny », p. 30. Hildebert de Lavardin, *Vita sancti Hugonis*, éd. *Bibliotheca cluniacensis*, col. 433 D.

[5] K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, p. 88 ; *ID.*, « The Iconography and the Sequence… », p. 285 (l'identification de β ne figure qu'ici). Au sujet d'α, K.J. Conant ne reprend pas une interprétation aussi précise *ibid.* ; il s'agirait d'un lecteur selon M.F. HEARN, *op. cit.*, p. 112-113.

[6] Voir *supra*, p. 87 et suivantes.

[7] J. EVANS, *Cluniac Art…*, p. 115 ; repris dans D. IOGNA-PRAT, « Cluny : citadelle céleste », p. 228 (sans le détail des identifications) ; cet auteur évoque également l'hypothèse des vents.

Les figures du C 2 ne présentent aucun des attributs qui caractérisent les personnifications des éléments dans l'iconographie médiévale[8].

Les quatre Humeurs

Francis Salet (1995) suggère qu'en lien avec les quaternités représentées sur les autres chapiteaux, les figures du C 2 pourraient représenter les quatre humeurs, mais il ne propose pas d'identifications précises[9], contrairement à Charles E. Scillia (1988). Chez ce dernier, l'identification des humeurs vient s'appuyer sur celle des éléments pour le C 3, les deux thèmes étant liés sémantiquement l'un à l'autre et connectés à celui des saisons (inscriptions du C 5[10]). L'auteur illustre ce lien par les schémas d'un manuscrit du *De natura rerum* de Bède le Vénérable[11].

β : l'« Humeur colérique »

Le mouvement de la figure suggèrerait la colère, tempérament « véloce et agile » que Bède associe à l'humeur flegmatique de la jeunesse[12]. Charles E. Scillia tente d'appuyer cette identification sur une comparaison avec les personnifications de la colère du *De octo principalibus vitiis* contenu dans un manuscrit provenant de l'abbaye de Moissac[13], mais il ne tient aucun compte des gestes respectifs des

---

[8] Voir « Elemente, vier », *LCI* 1, col. 600-606.

[9] Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, n. 14, p. 53.

[10] Voir *infra*, p. 180 et suivantes.

[11] Ch.E. SCILLIA, « Meaning and the Cluny Capitals… », p. 141 : Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W. 73, fol. 8 (c. 1190-1200), ill. *ibid.*, fig. 6, p. 139.

[12] Bède le Vénérable, *De temporum ratione*, 35, éd. *PL* 90, col. 459 A (Ch.E. SCILLIA, *op. cit.*, p. 142).

[13] Paris, BnF, ms. Latin 2077, fol. 163 r° et 168 r° (début XIe siècle).

personnages. Quant au gant porté à la main gauche par celui de Cluny, il s'agirait tout simplement d'un gant de cuisine[14] !

γ : le Sang

La « jeunesse » et l'« animation » du corps de γ (*youthful body and lively demeanor*) représenteraient le tempérament sanguin comme dans le psautier déjà cité de la bibliothèque municipale de Metz aujourd'hui disparu (Pl. 130)[15]. Cette description est évidemment très subjective et attribue au personnage des caractères que l'on trouve ailleurs dans l'iconographie du rond-point.

Le geste de la main droite viendrait de la tradition iconographique de son élément associé : l'air[16]. Dans le champ littéraire, les propriétés du sang sont associées à la dynamique végétale[17]. Par ailleurs, la disposition des éléments végétaux couvrant le corps du personnage indiquerait l'emplacement du cœur[18].

Comme on va le voir, cet argumentaire a fort peu de poids face à l'hypothèse des saisons. Il ne semble d'ailleurs pas exister d'image des personnifications des humeurs dont l'antériorité soit certaine par rapport aux chapiteaux du rond-point de Cluny III. Contrairement à ce que laisse entendre Charles E. Scillia, les quatre personnages insérés dans un schéma du *Tractatus de quaternario* d'un manuscrit de Cambridge représentent au premier chef (de l'avis de Raymond Kli-

---

[14] Ch.E. SCILLIA, « Meaning and the Cluny Capitals… », p. 142.

[15] Voir *supra*, n. 28, p. 95.

[16] Ch.E. SCILLIA, *op. cit.*, p. 142. Voir Saint-Omer, musée de l'Hôtel Sandelin, pied de croix de l'abbaye de Saint-Bertin (troisième quart du XIIe siècle). Je n'ai pas pu trouver d'illustration de cette œuvre.

[17] *Ibid.*, n. 90, p. 148. L'auteur s'appuie encore sur Bède le Vénérable (voir *supra*, n. 12, p. 134) ; il cite également Boèce, Grégoire le Grand et Jean Scot Érigène.

[18] Ch.E. SCILLIA, *op. cit.*, p. 142.

bansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl) des personnifications des âges de la vie, le thème des humeurs étant ici d'un intérêt secondaire[19].

Hypothèse retenue

Victor Terret (1914) s'appuie sur la proximité d'un chapiteau présentant, selon lui, des allégories des saisons (C 5)[20] pour identifier sur le C 2 « les occupations ou les travaux successifs des différentes parties de l'année »[21]. Neil Stratford (1975) et Peter Diemer (1988) identifient le même thème mais distribuent les sujets différemment.

Les caractères de trois sur quatre des figures du C 2 permettent en effet d'identifier de manière quasi-certaine un cycle des quatre saisons[22].

γ : l'Été

Selon Victor Terret, il s'agirait d'une « occupation » du printemps (Pl. 12), serrant contre son ventre les « premières fleurs » évoquées dans l'inscription du C 5 (face *b* — Pl. 32)[23]. Dans l'iconographie antique (païenne et chrétienne), les saisons sont souvent personnifiées par des génies — enfants nus pourvus d'ailes —

---

[19] Cambridge, Gonville and Caius College, ms. 428, fol. 28 v° (c. 1100), ill. R. KLIBANSKY, E. PANOFSKY et Fr. SAXL, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, Paris, 1989, fig. 79, p. 481.

[20] Voir *infra*, p. 159.

[21] V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 152. M. AUBERT (*La Bourgogne : la sculpture*, vol. 1, p. 64) évoque les « travaux de la terre ».

[22] Fr. SALET (*Cluny et Vézelay*, p. 26 et n. 13, p. 53) rejette cette interprétation, ni V. Terret ni P. Diemer ne parvenant à identifier les quatre personnages. Les vers des saisons inscrits sur le C 5 lui posent également problème.

[23] V. TERRET, *op. cit.*, p. 152. L'auteur ne propose aucune comparaison. Le rapprochement avec les saisons des inscriptions du C 5 est également effectué dans *CSC* 1.2, p. 550. Sur l'inscription, voir *infra*, p. 180 et suivantes.

portant ou arborant en coiffure les attributs végétaux[24]. L'association du printemps (personnifié ou allégorisé) à de jeunes pousses ou à des fleurs se prolonge dans l'art médiéval[25]. Cependant, le personnage du chapiteau de Cluny ne semble pas faire du végétal un attribut, mais simplement s'en recouvrir le corps. On reviendra sur la relation corps-végétal, mais il faut constater dès à présent (avec Peter Diemer) qu'une appréhension globale des sujets permet d'identifier ce personnage comme une allégorie de l'été plutôt que du printemps. Peter Diemer et Neil Stratford comparent en effet ce dernier au personnage nu levant les bras à l'angle de la corbeille du ch. 48 de la nef de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay (Pl. 110)[26]. Le rapprochement des deux saisons de l'année aux climats les plus extrêmes est largement accepté depuis Jean Adhémar comme le sujet de ce chapiteau[27] : l'Été est placé en regard de l'Hiver, figure emmitouflée dans un manteau de fourrure[28]. Sur le chapiteau de Cluny, la figure placée à l'angle opposé (α — Pl. 8) est également chaudement vêtue ; bien qu'elles soient difficiles à identifier séparément, la relation d'opposition qu'entretiennent les deux figures permet d'y reconnaître sans trop de doute des allégories de l'été et de l'hiver[29].

Selon Peter Diemer, les mains levées et vides des allégories de l'été pourraient résulter d'une mauvaise compréhension des modèles

---

[24] Voir les œuvres citées dans l'article « Saison » du *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, dir. F. Cabrol *et al.*, t. 15, Paris, vol. 1, 1950, col. 573-582.

[25] Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, *Codex historicus* 2° 415 (*Chronicon Zwifaltense minus*), fol. 17 v° (c. 1162-1169), Pl. 131. Le printemps peut être représenté sous les traits d'un paysan effectuant le travail d'émondage ; c'est le cas dans le psautier de Metz (voir *supra*, n. 28, p. 95), Pl. 130.

[26] *CSC* 1.2, p. 550 ; P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 161 ; N. STRATFORD, « Avant-propos. Existe-t-il… », p. 120 ; *ID.*, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 84.

[27] J. ADHÉMAR, *Influences antiques…*, p. 196. P. DIEMER (*Stil und Ikonographie…*, p. 326) a recensé les interprétations antérieures.

[28] La nudité (ainsi que deux attributs) caractérise l'allégorie de l'été du calendrier du *Chronicon Zwifaltense* : sur ce manuscrit, voir *supra*, n. 25.

[29] Repris dans V. FRANDON, « Du multiple à l'Un », n. 27, p. 86.

— notamment du calendrier du *Chronicon Zwifaltense* (c. 1162-1169 — Pl. 131), où l'été brandit une gerbe de blé fraîchement récoltée[30]. Pourtant, ce geste apparaît en dehors de la sculpture romane bourguignonne, par exemple sur le calendrier enluminé du bréviaire de Zwiefalten conservé à Stuttgart (c. 1140-1150) ou dans le médaillon du mois de juin de la mosaïque de la cathédrale d'Otrante (c. 1163 — Pl. 133)[31]. (Il apparaît également au portail occidental de la cathédrale d'Autun (Pl. 132, fig. A), mais l'identification — printemps ou été — y est plus délicate.) Les deux allégories de Vézelay montrent assez explicitement qu'au moins sur ce chapiteau, l'attitude de l'Été relève d'un choix volontaire. En effet, les positions des deux personnages sont fortement contrastées : l'allégorie de l'hiver croise les mains sur sa taille — voire sur son sexe —, l'allégorie de l'été ouvre les bras et lève les mains dans un geste symétrique. La symétrie des dispositifs végétaux souligne ce contraste des attitudes, qui n'est pas sans évoquer une phrase de Boèce : « Ce que l'hiver contracte, le printemps le relâche »[32]. Le chapiteau oppose nettement les attitudes de contrition et de libération à travers lesquelles sont évoquées les saisons, opposition valable aussi bien entre les saisons consécutives de l'hiver et du printemps (comme chez Boèce) qu'entre les saisons de l'hiver et de l'été. Les attitudes des personnages sont moins clairement opposées à Cluny qu'à Vézelay, conséquence du fait que l'été de Cluny ne lève qu'une seule main. Dans aucun cas les allégories ne semblent désigner quoi que ce soit.

Sur la mosaïque de la cathédrale d'Otrante, le personnage figurant le mois de juin est un moissonneur ; ce n'est qu'à l'arrière-plan qu'apparaissent deux autres personnages, nus, levant chacun une

---

[30] P. DIEMER, *Stil und Ikonographie…*, p. 327. Sur le *Chronicon Zwifaltense*, voir *supra*, n. 25, p. 137.

[31] Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, *Codex brevarius* 128, fol. 9 v° (c. 1140-1150), ill. *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte*, dir. Otto Schmitt, 8 t., Stuttgart, 1937-1987, t. 1, col. 715. L'allégorie de l'été est identifiée par une inscription.

[32] Voir *infra*, n. 156, p. 242.

main vide tandis que l'autre bras descend le long du corps. Ce sont les Gémeaux. Leur geste n'a rien de traditionnel[33] ; il ne se rattache à l'iconographie du signe que par sa symétrie. Cet exemple montre que le geste effectué n'est pas propre aux allégories de l'été ; du reste, il n'est probablement pas hasardeux de le rencontrer dans le cas des Gémeaux, le signe étant lié à la période estivale. L'hypothèse retenue ici est que ce geste n'indique pas autre chose qu'un sentiment de chaleur ; des vers antiques font d'ailleurs écho à cette iconographie :

> *Nudus membra dehinc solares respicit horas*
> *Junius ac Phoebum flectere monstrat iter*[34]...

α : l'Hiver

On a vu que les positions des personnages situés aux angles opposés du chapiteau permettaient de les identifier mutuellement comme des allégories de l'été et de l'hiver. Une précision doit être apportée : à Vézelay, l'allégorie de l'hiver porte un manteau de fourrure (Pl. 110, fig. B), ce qui n'est pas le cas du personnage de Cluny (ce que Peter Diemer élude)[35]. On notera néanmoins que les plis de

---

[33] On ne le retrouve dans aucune des nombreuses représentations du signe zodiacal rassemblées dans l'Index of Christian Art. Voir *Time in the Medieval World. Occupations of the Months and Signs of the Zodiac in the Index of Christian Art*, éd. C. Hourihane, Princeton-University Park (Pennsylvanie), 2007, p. 257 et suivantes.

[34] Anonyme, *Hic Iani mensis sacer est*, éd. E. Baehrens, *Poetae latini minores*, t. 1, 12, Leipzig, 1879 (*Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana*), p. 206-209, ici p. 208 ; trad. inédite (E. Ingrand-Varenne) : « Les membres dénudés désormais, Juin regarde derrière lui les heures solaires et indique que Phébus [le soleil] infléchit son chemin ». La forme *Nuda membra* semble plus correcte.

[35] Les allégories de l'hiver prennent fréquemment la forme d'un personnage vêtu de la sorte, se chauffant auprès d'un foyer. Céramique : Bonn, Rheinisches Landesmuseum, bol Hansa (XIIe siècle), ill. P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », fig. 30 p. 166. Enluminure : *Chronicon Zwifaltense minus*, fol. 17 v° (*supra*, n. 25, p. 137), Pl. 131. Source écrite : *Libri Carolini*, III, 23, éd. A. Freeman et P. Meyvaert (*MGH*, *Concilia*, 2, *Supplementum*, 1), p. 442, l. 15-16. Cette

son manteau couvrent les mains, ce qui traduit assez vraisemblablement la sensation de froid. L'objet qu'il sert contre sa poitrine manque d'épaisseur pour qu'il s'agisse d'un livre[36], mais il est difficile de proposer une hypothèse plus satisfaisante.

β : le Printemps

Pour Victor Terret, il s'agirait d'une allégorie de l'hiver ; la main gantée est selon lui un « symbole très significatif des frimas de l'Hiver [sic] »[37].

Ayant identifié avec assez de certitude l'Été et l'Hiver, Peter Diemer propose très logiquement de voir dans les deux autres figures du C 2 des allégories du printemps et de l'automne[38]. C'est autour du gant que se joue la distinction des deux. Peter Diemer choisit de l'interpréter comme un ustensile de fauconnerie, occupation pouvant représenter aussi bien des mois printaniers (avril, mai) qu'automnaux (octobre). Il pense également que la représentation du gant pourrait résulter d'une incompréhension du sculpteur.

Il est nécessaire de convoquer une autre représentation des saisons pour résoudre (au moins en partie) ce problème d'identification : le troisième médaillon (à partir de la gauche) de la voussure du portail central de la nef de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay (Pl. 132, fig. B). Le personnage de droite, bien conservé, présente un intérêt considérable pour l'identification du personnage

---

iconographie rejoint celle des occupations du mois de février. Voir M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme…*, vol. 1, p. 141 ; P. MANE, *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XIIe-XIIIe siècles)*, Paris, 1983, p. 97. Sur l'iconographie des mois, voir également M.A. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, *El calendario medieval hispano : textos e imágenes (siglos XI-XIV)*, Valladolid, 1996.

[36] Voir *CSC* 1.2, p. 532 et 550 ; P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 161.

[37] V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 153.

[38] P. DIEMER, *op. cit.*, p. 162.

de Cluny[39]. Le médaillon de Vézelay se présente ainsi : à gauche, un personnage assis, jambes croisées, chaudement vêtu, lève la main au-dessus de ce qui était sans doute un foyer ; son voisin aux cheveux hirsutes est vêtu seulement sur la moitié droite de son corps : il porte un manteau, une chaussure et sa main droite est couverte d'un gant. Les deux personnages sont orientés dans des directions divergentes. Véronique Frandon propose d'y voir deux allégories des saisons : l'hiver à gauche, le printemps *et* l'été à droite[40]. La représentation d'une saison double a de quoi surprendre. L'auteure l'explique par la dualité même du personnage de droite : à la fois vêtu et dévêtu, il présente une tension interne qui justifierait de lui attribuer une double identité :

> L'extrême originalité de cette figuration est ainsi de souligner à la fois l'opposition des deux pôles majeurs de l'année et la continuité entre les différentes saisons. Cette structure de la représentation s'accorde bien avec la définition même des saisons : ce sont des périodes de l'année changeantes et variées qui tirent leur nom (*tempora*) du « mélange (*temperamentum*) de leurs éléments communs », car elles sont « unies entre elles par des liens naturels, » c'est-à-dire les qualités (froid, chaud, humide, sec)[41].

Moins que l'absence des deux autres allégories des saisons dans la voussure du portail de Vézelay, ce sont les multiples associations iconographiques possibles entre les saisons et les personnifications de la lumière et des ténèbres — elles figurent, selon Véronique Frandon, dans le médaillon disposé symétriquement sur l'autre versant de la voussure — qui étayeraient l'ambivalence du personnage de droite du troisième médaillon[42].

La comparaison avec Vézelay permet de confirmer ce que l'on pouvait déjà soupçonner : le personnage situé entre l'Hiver et l'Été

---

[39] On doit ce rapprochement à V. FRANDON (« Du multiple à l'Un », n. 27, p. 86).
[40] *Ibid.*, p. 76-78. Sur les identifications antérieures, voir *ibid.*, n. 9, p. 85.
[41] *Ibid.*, p. 78 (les citations sont prises dans le *Traité de la nature* d'Isidore de Séville, 7, 4, éd. et trad. J. Fontaine (Collection des études augustiniennes, Série Moyen Âge et Temps Modernes, 39), p. 200-201).
[42] V. FRANDON, *op. cit.*, p. 80-83.

n'est autre que le Printemps (Pl. 65). Il tourne le dos à l'Hiver, laissant en arrière la moitié vêtue de son corps. Il fait face à l'Été, présentant en avant la partie dénudée de son corps. Bien que les figures soient les mêmes à Cluny et à Vézelay, elles ne semblent pas avoir la même signification. Seules deux figures peuvent être lues comme des allégories des saisons au portail de la nef de Sainte-Marie-Madeleine : ainsi, l'allégorie de droite du troisième médaillon vaudrait à la fois pour le printemps et pour l'été tandis que, dans le contexte d'une quaternité, celle de Cluny ne représenterait que le printemps. Les arguments de Véronique Frandon en faveur d'une lecture ambivalente de l'allégorie de Vézelay sont relativement convaincants, mais il est sans doute utile de rappeler que le caractère ambivalent d'une figure ne signifie pas forcément la synthèse de deux saisons ; la notion de mélange (*temperamentum*) est inhérente au concept de saison. Le même type de figure joue le rôle de l'hiver parmi les hauts-reliefs du calendrier sculpté par Benedetto Antelami pour le baptistère de Parme (Émilie-Romagne, c. 1200)[43].

δ : l'Automne (?)

Le seul trait distinctif de la figure δ est sa posture courbée dans une sorte de *contraposto*. Victor Terret n'a proposé aucune identification pour cette figure. Peter Diemer la compare quant à lui au personnage de droite du troisième médaillon du calendrier sculpté de Saint-Lazare d'Autun (Pl. 132, fig. A), qui représenterait l'automne selon George Zarnecki[44]. Il envisage également la possibilité qu'il s'agisse d'un semeur — allégorie du printemps sur le bol Hansa, conservé au Rheinisches Landesmuseum de Bonn (XIIe siècle)[45]. La

[43] Ill. *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma*, dir. Ch. Frugoni, Turin, 1995, pl. 103.
[44] P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 162 ; D. GRIVOT et G. ZARNECKI, *Gislebertus : sculpteur d'Autun*, p. 25.
[45] Voir *supra*, n. 35, p. 139.

posture du semeur du bol n'a pourtant rien de commun avec celle du personnage de Cluny.

La comparaison avec Autun est sans conteste la plus intéressante, notamment en ce que l'image est plus lisible que celle de Cluny : légèrement penché en avant (moins que celui de Cluny) le personnage en question porte son manteau à la hauteur du visage. Cette attitude fait peut-être allusion aux « bourrasques et tempêtes, rafales et orages, déchaînement des éclairs et des coups de tonnerre » (*tempestate uentorum et turbine procellarum et ui fulminum tonitruorumque sonantium*) associées à la saison automnale par Isidore de Séville[46]. Étant donné la position de la main gauche du personnage de Cluny, on ne peut pousser la comparaison trop loin, mais la torsion du corps pourrait justifier une interprétation analogue à celle de l'Automne d'Autun. Il est également possible que la position courbée et l'invisibilité du bras droit soient les indices du port d'une charge, ce qui rejoindrait l'iconographie traditionnelle des occupations des saisons[47].

CHAPITEAU 3 : LES VENTS

Seule la figure α du C 3 est dans un état de conservation satisfaisant (Pl. 16) : elle porte un simple manteau en chlamyde, qui couvre une partie de sa jambe droite, légèrement relevée ; le reste du corps est nu. Elle tient dans les mains un objet conique, sur lequel elle semble se pencher. Le coude du bras droit est relevé comme si elle exerçait une action (pression, traction, torsion ?) sur l'objet. La partie la plus étroite de ce dernier est dirigée vers le bas ; elle est

[46] Isidore de Séville, *De natura rerum*, 7, 3, éd. et trad. J. Fontaine (Collection des études augustiniennes, Série Moyen Âge et Temps Modernes, 39), p. 200-201.

[47] Céramique : bol Hansa (voir *supra*, n. 35, p. 139). Enluminure : *Chronicon Zwifaltense minus*, fol. 17 v° (voir *supra*, n. 25, p. 137), Pl. 131 ; Mont-Cassin, ms. 132, fol. 266 (c. 1022-1023).

dotée d'une sorte d'embout à plusieurs trous. La partie élargie de l'objet présente quant à elle une texture en nid d'abeille[48].

Hypothèses écartées

Des Occupations des mois

Selon Victor Terret (1914), le cycle hypothétique des occupations des mois du C 2 s'étendait au C 3. α extrairait des fruits ou des graines d'une corbeille, représentant ainsi les travaux de l'automne[49]. L'hypothèse serait plausible si l'objet était effectivement une corbeille, mais son bon état de conservation permet de l'identifier différemment.

Des Travaux d'apiculture

Parmi d'autres identifications possibles, et en comparant le personnage de Cluny avec ceux représentés sur un chapiteau de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay (nef, ch. 23 — Pl. 108), Dr Pouzet (1912) envisage celle d'un apiculteur[50]. Jules Banchereau (1913) développe cette hypothèse dans un article qu'il consacre à la représentation des « travaux d'apiculture » du chapiteau de Vézelay[51]. L'objet tenu par le personnage de Cluny serait une ruche en vanne-

---

[48] Sur cette texture, voir J. BOUSQUET, « Le motif « nid d'abeille » ou en ruché dans la sculpture romane : extension ou développement ? », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 17, 1986, p. 71-103.

[49] V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 152.

[50] Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 109-110. N. Stratford (*CSC* 1.2, fig. *comp.* 23, p. 552) propose une autre comparaison, avec un chapiteau de provenance inconnue conservé au musée des Ursulines de Mâcon ; on peine à reconnaître, sur la photographie précédemment citée, un soufflet entre les mains du personnage.

[51] J. BANCHEREAU, « Travaux d'apiculture… », sur le chapiteau de Cluny, voir p. 408.

rie, dite « à petit bois »[52]. Kenneth J. Conant (1932) reprend cette identification après un temps d'indécision[53].

Pour Joan Evans (1950), les figures du C 3 devaient compléter celles du C 5, identifiées par cette auteure (à partir des inscriptions) comme les personnifications de deux saisons (le printemps et l'été) et de deux vertus cardinales (la prudence et la justice)[54]. On aurait donc affaire sur le C 3 à l'Automne, l'Hiver, la Tempérance et la Force[55]. Se fiant à l'interprétation du chapiteau de Vézelay par Jules Banchereau, Joan Evans reconnaît en α la figure d'un apiculteur[56]. La récolte du miel évoquerait la saison automnale. Si c'était le cas, il s'agirait d'un hapax iconographique. Pour les autres figures du chapiteau, Joan Evans prétend que l'une d'entre elles se tient dans une position de combat — elle incarnerait donc la force —, ce qu'il faut infirmer à l'observation.

Hypothèse retenue

Sans aucun argument, A. Kingsley Porter (1923) livre une interprétation inédite des deux chapiteaux de Cluny et de Vézelay : il s'agirait de personnifications des vents[57]. De nombreux auteurs le suivent, notamment les spécialistes de la sculpture de Vézelay (Kirk

---

[52] J. BANCHEREAU, « Travaux d'apiculture… », p. 406.

[53] K.J. CONANT, « The Iconography and the Sequence… », p. 281 : l'archéologue américain refuse de trancher entre l'apiculteur et la personnification d'un vent. *ID.*, *Cluny : les églises…*, p. 88 ; *ID.*, « The Apse at Cluny », p. 29-30. Repris dans M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, p. 109.

[54] Voir *infra*, p. 159-160.

[55] J. EVANS, *Cluniac Art*…, p. 114.

[56] *Ibid.*, p. 115.

[57] A.K. PORTER, *Romanesque Sculpture*…, p. 79 (p. 93 pour le chapiteau de Vézelay). Repris dans J. ADHÉMAR, *Influences antiques*…, p. 195 ; *CSC* 1.2, p. 551 ; H. FOCILLON, *L'art des sculpteurs romans*, p. 149 ; E. PANOFSKY, *Essais d'iconologie*, p. 65 (la paternité de l'identification est erratiquement attribuée à cet auteur dans *CSC* 1.2, p. 551) ; N. STRATFORD, « Avant-propos. Existe-t-il… », p. 120 ; *ID.*, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 84.

Th. Ambrose, Peter Diemer, Francis Salet)[58]. La même hypothèse est soutenue par Jean Adhémar (1939) : les ruches de vannerie de Jules Banchereau seraient en fin de compte des soufflets mal interprétés par les sculpteurs[59]. Ainsi l'auteur des *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français* décrit-il le geste du personnage de Cluny :

> […] il presse de la main droite, comme on le ferait pour un soufflet, le fond d'un grand panier d'osier tressé qu'il tient de la main gauche près de son embout perforé de trous. C'est assurément un vent à soufflet […][60].

Comme l'a montré Thomas Raff, les Vents représentés sous les traits de personnages humains actionnant des soufflets sont minoritaires dans l'iconographie médiévale, mais bien attestés[61]. Les génies des vents de la broderie de la Création de Gérone (premières décennies du XIIe siècle), par exemple, soufflent dans des cors tout en chevauchant des outres d'où s'échappe de l'air (Pl. 135)[62]. L'outre-soufflet, moins perfectionnée que le soufflet à plateaux rigides (actionné par le personnage de la face latérale droite du chapiteau de Vézelay — Pl. 108, fig. C)[63], est représentée au moins jusqu'à la fin du XVe siècle : une occurrence a été signalée par Erwin Panofsky dans un tableau de Piero di Cosimo (1462-1522) : *Éole dans la forge de Vulcain* (c. 1495-1500)[64]. Thomas Raff reproduit également une enluminure extraite d'une encyclopédie de Raban Maur où Vulcain apparaît en possession d'un soufflet de ce type (Pl. 135, fig. A)[65]. Francis Salet (1995) garde une certaine réserve quant à l'identification de l'objet tenu par les figures de Cluny et de Vézelay[66]. Il est vrai que le traitement en nid d'abeille de sa surface ne se prête guère aux comparaisons. L'objet étant fabriqué à partir d'une peau animale, il est probable que ce traitement en traduise la plissure. La position des mains et les gestes des figures sont en revanche

---

[58] K.Th. AMBROSE, *The Nave Sculpture of Vézelay*, p. 95 ; P. DIEMER, *Stil und Ikonographie*…, p. 305-306 ; Fr. SALET, *La Madeleine de Vézelay*, p. 184.

[59] J. ADHÉMAR, *Influences antiques*…, p. 195. Pour Fr. SALET (*Cluny et Vézelay*, p. 30), la texture en nid d'abeille de l'objet serait un poncif d'atelier.

[60] J. ADHÉMAR, *op. cit.*, p. 195.

plus évocateurs de la manipulation du soufflet : les deux mains sont placées aux extrémités de la partie conique de l'objet, elles sont ainsi idéalement disposées pour exercer une pression. Le geste du personnage de Cluny a été précisément décrit par Francis Salet (voir Pl. 22 côté droit) :

> […] de la main droite il fait, non pas le geste d'y fouiller pour en retirer le contenu, mais d'en serrer la partie haute entre le pouce, très visible, et l'index[67].

Tant la flexibilité de la partie conique de l'objet que la pression exercée par le personnage discréditent l'hypothèse d'un apiculteur manipulant une ruche. Le soufflet doit donc s'imposer, malgré un traitement surprenant des embouts[68].

---

[61] Th. RAFF, « Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonnifikationen », *Aachener Kunstblätter*, 48, 1978-1979, p. 71-218, ici p. 161-163.

[62] Voir Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 32. Sur cette œuvre conservée au musée de la cathédrale de Gérone, voir P. DE PALOL, « Une broderie catalane d'époque romane : la Genèse de Gérone », *Cahiers archéologiques*, 8, 1956, p. 175-214 et 9, 1957, p. 219-251.

[63] Le soufflet à plateaux rigides est attesté dès l'Antiquité romaine. Je remercie R. Halleux pour son aide à ce sujet. Voir Ch. FRÉMONT, *Origine et évolution de la soufflerie*, Paris, 1917, *n. v.*

[64] Huile et tempéra sur canevas, Ottawa, National Gallery of Canada, ms. Nr. 21. Voir E. PANOFSKY, *Essais d'iconologie*, p. 65.

[65] Mont-Cassin, ms. 132, fol. 38 (c. 1022-1023).

[66] Fr. SALET, *op. cit.*, p. 34.

[67] *Ibid.*, p. 28.

[68] On en observe plusieurs types à Cluny et à Vézelay. L'embout du soufflet de Cluny présente un trou circulaire central circonscrit d'une série de trous plus petits. Il en va de même pour les soufflets des deux personnages affrontés sur la face principale du chapiteau de Vézelay. Le soufflet visible sur la face gauche de ce dernier chapiteau est constitué d'un faisceau de quatre tuyaux. Ces embouts à trous multiples ne sont attestés ni par l'archéologie ni par d'autres images et semblent défier la logique qui voudrait que le souffle de l'instrument se concentre en un seul point.

Autre hypothèse écartée : l'Air (α)

Selon Francis Salet, le soufflet du personnage pourrait appartenir aussi bien à la personnification d'un vent qu'à celle de l'air[69]. Charles E. Scillia prétend même identifier les quatre éléments en se fondant sur les caractères propres des figures[70]. Sa lecture peine néanmoins à convaincre du fait de son caractère subjectif, voire fantaisiste.

Peu d'éléments permettent de spéculer sur l'identité des autres figures du C 3. Peter Diemer (1988) prétend observer les restes de grands récipients entre les mains — anciens attributs des personnifications des vents selon Erwin Panofsky[71] — ce qu'il faut infirmer à l'observation. On ne peut que livrer une description partielle des costumes de ces figures, qui n'ont conservé que leurs jambes : celles de β laissent apparaître une courte tunique et une chaussure (la jambe gauche n'est pas conservée en-dessous du genou — Pl. 22) ; les jambes de γ sont entièrement nues (Pl. 12) ; celles de δ enfin sont couvertes d'un vêtement plissé (Pl. 18), les deux pieds sont en revanche laissés nus. On constatera simplement que cette diversité vestimentaire est comparable à celle des Vents du chapiteau de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay (Pl. 108).

CHAPITEAU 4 : LES VERTUS THÉOLOGALES ET UNE QUATRIÈME VERTU (?)

Ce chapiteau met en scène, au centre de chaque face, quatre formes hexagonales contenant chacune un personnage. L'état de conservation de ces derniers est satisfaisant à l'exception d'α, dont il

[69] Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 34.
[70] Ch.E. SCILLIA, « Meaning and the Cluny Capitals… », p. 137.
[71] P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 150.

ne subsiste qu'un pied nu et deux mains (Pl. 24)[72]. Les autres figures sont trois femmes voilées, vêtues de longues robes ; γ (Pl. 28) et δ (Pl. 30) sont chaussées tandis que β montre des pieds nus (Pl. 26).

La trace d'arrachement d'α est parfaitement lisible : elle se tenait debout au centre de l'hexagone, le buste et la tête légèrement penchés sur la droite. Ses mains couvrent les bordures de l'hexagone ; elles sont disposées symétriquement à hauteur de la tête. Chacune tient une cordelette dont seule l'extrémité est conservée ; sans doute ces deux fragments étaient-ils reliés à un ou plusieurs objets dont il ne subsiste rien.

β porte dans sa main droite un coffre que la main gauche ouvre (ou maintient ouvert) — les armatures métalliques et la serrure sont visibles. Le buste et la tête sont légèrement tournés vers la droite tandis que les jambes et les pieds sont présentés de face.

Le corps de la troisième figure (γ) est tourné vers la droite. Elle incline légèrement la tête en direction de ses mains jointes, dans lesquelles se trouvait peut-être un objet (avant que cette partie du décor ne soit détruite). Si les orbites oculaires de β et δ ont été creusées au trépan afin de marquer la pupille, celles de γ sont restées pleines. La figure est couverte d'une grande étoffe, qui s'assimile à une robe mais dont la structure en diffère : elle est dépourvue de manches et enveloppe littéralement les bras. γ fléchit les deux jambes. Le talon du pied droit est enveloppé par un pan de l'étoffe, tandis que le pan recouvrant la jambe gauche descend sous le pied gauche.

δ est tournée vers la gauche. Elle tient dans sa main gauche un objet de grande taille : sa base, légèrement endommagée, semble avoir été sphérique ; de là monte une tige de section polygonale terminée par une sorte de bourgeon à trois feuilles au-dessus duquel apparaît une seconde partie sphérique, elle-même surmontée d'une petite excroissance.

---

[72] N. Stratford estime que la destruction de cette figure correspond, avec la brisure du chapiteau en deux morceaux, à la démolition de l'abside (*CSC* 1.2, p. 533).

Hypothèses écartées

Deux Vertus cardinales et deux Saisons

Ayant interprété les figures du C 5 comme des personnifications du printemps, de l'été, de la prudence et de la justice, Dr Pouzet (1912) envisage celles du C 4 comme le complément logique de cet ensemble[73] :

- β (Pl. 26) : Cet auteur hésite entre la Force et la Tempérance, car ni l'une ni l'autre n'est couramment associée à un coffret. Partant du principe que cette face, avec son abaque orné de fleurs sculptées différemment de celles des autres faces, se trouvait nécessairement orientée vers l'intérieur du sanctuaire d'une part, et que la Force serait prépondérante sur la Tempérance d'autre part, il tranche en faveur de la première ;
- δ (Pl. 30) : Cette figure tiendrait un « sceptre ou un lys », et sa représentation sur la face opposée à celle de la Force en ferait la dernière Vertu cardinale du cycle : la Tempérance ;
- γ (Pl. 28) : L'attitude repliée de γ permettrait d'y reconnaître l'Hiver plutôt que l'Automne ;
- α (Pl. 24) : Enfin, la figure détruite serait, par élimination, une personnification de l'Automne.

Cette lecture repose davantage sur une idée préconçue de l'auteur que sur un examen des caractéristiques propres des figures.

---

[73] Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 16-17. J. VIREY (« Cluny », *Congrès archéologique de France, Moulins et Nevers*, 80, 1913, p. 65-84, ici p. 85) et M. AUBERT (*La Bourgogne : la sculpture*, vol. 1, p. 64) évoquent, parmi la sculpture du rond-point de Cluny III, deux chapiteaux représentant les saisons et les vertus cardinales ; ils faisaient certainement référence à la lecture du Dr Pouzet.

Quatre Arts mécaniques

Victor Terret (1914) rejette la lecture du Dr Pouzet sous prétexte que les attributs ne conviennent pas aux personnifications identifiées. Il préfère substituer à ces dernières des arts mécaniques[74] :

- β (Pl. 26) : Le coffre serait l'attribut de la Ferronerie ou de l'Ébénisterie ;
- δ (Pl. 30) : La longue tige serait « un sceptre chargé d'ornements », désignant la Sculpture ou l'Orfèvrerie ;
- γ (Pl. 28) : Si elle tenait un livre ou un feuillet, γ serait, pour Victor Terret, une personnification de l'enluminure.

Ces identifications sont assez fantaisistes, du moins ne sont-elles comparables à aucun cycle iconographique connu.

Les Arts du *quadrivium*

Malgré l'absence, au tournant des XIe-XIIe siècles, d'une typologie iconographique établie des personnifications du *quadrivium*, Peter Diemer (1988) propose d'identifier dans ce sens les figures du C 4. De l'aveu même de l'auteur, cette lecture ne serait guère plus assurée que celle des Vertus théologales (présentée *infra*), mais elle serait étayée par la présence des personnifications du *trivium* (Dialectique, Grammaire et Rhétorique) sur le C 5[75] :

- β (Pl. 26) : Peter Diemer peine à faire correspondre cette figure avec une personnification. La seule qui puisse lui être comparée dans le champ des Arts libéraux est l'Astronomie de l'*Hortus Deliciarum* d'Herrade de Landsberg (c. 1159-

[74] V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 152.

[75] P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 159-160. Repris dans N. STRATFORD, « Avant-propos. Existe-t-il… », p. 124.

1205, manuscrit détruit en 1870)[76]. La représentation d'un coffre résulterait de l'interprétation erronée des sources iconographiques par le sculpteur. L'auteur propose d'identifier l'Arithmétique ; l'objet mal compris serait une tablette à calculer[77] !

- δ (Pl. 30) : La tige tenue par δ serait assimilable à la baguette que Martianus Capella (IVe-Ve siècle) place dans la main droite de la Géométrie[78]. Peter Diemer reste néanmoins réservé sur une telle identification pour δ ;
- α (Pl. 24) : L'élément brisé qui apparaît sur le bord de l'hexagone serait un instrument de musique, et α une personnification de cette art ;
- γ (Pl. 28) : Si cette figure tenait bien un livre, son iconographie pourrait correspondre à celle des arts libéraux : cet attribut apparaît entre les mains de plusieurs personnifications dans une représentation de la sagesse et de ses sept « filles »[79]. Par déduction, Peter Diemer l'identifie comme l'élément manquant du *quadrivium* : l'Astronomie.

Les conjectures et comparaisons censées étayer cette lecture sont trop fragiles pour être retenues.

---

[76] P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », n. 80, p. 171. Herrade de Landsberg, *Hortus deliciarum*, fol. 32 r°, dir. Rosalie Green, pl. 18, p. 57.

[77] N. Stratford a lui aussi émis un doute sérieux sur cette lecture (*CSC* 1.2, p. 549).

[78] P. DIEMER, *op. cit.*, p. 159. Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercuri*, VI, 580, éd. et trad. M. Ferré, *Les Noces de Philologie et de Mercure*, t. 6, *La géométrie*, Paris, 2007 (CUFSL, 388), p. 6. L'auteur compare δ à la Géométrie d'une enluminure : Paris, BnF, ms. Latin 3110, fol. 60 (fin du XIe siècle), Pl. 139, fig. A.

[79] Sur cette enluminure, voir *supra*, n. 78, p. 152.

Hypothèse retenue

L'identification ayant jusqu'à présent remporté le plus de suffrages est celle proposée à l'origine par Joseph Pougnet (1869-1870) : les Vertus théologales[80]. Il a fallu attendre Kenneth J. Conant (1930) pour qu'une lecture détaillée soit proposée[81] ; celle-ci n'a été remise en question que par Peter Diemer. Si elles peuvent prendre la forme de figures ailées[82], les vertus théologales apparaissent le plus souvent sous la forme de femmes voilées, et généralement présentées en buste dans des médaillons[83]. Je considère néanmoins cette hypothèse comme la plus satisfaisante, tout en proposant une distribution inédite pour deux sujets.

β : la Charité

Kenneth J. Conant (1930) identifie la figure tenant un coffre ouvert comme une personnification de la charité en train de faire l'aumône (Pl. 26) ; il la compare à la *Largitas* de la cathédrale de

---

[80] J. POUGNET, « Théorie et symbolisme… », 27, p. 337.

[81] Sur l'ensemble de ces identifications, voir K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, p. 88 et *ID.*, « The Iconography and the Sequence… », p. 282. Repris dans *CSC* 1.2, p. 549 (l'auteur ménage cependant la possibilité qu'il s'agisse de quatre personnifications des arts du *quadrivium*) ; J. EVANS, *Cluniac Art…*, p. 113 ; M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, p. 109 ; A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues…*, n. 1, p. 53 ; Wh.Sn. STODDARD et Fr. KELLEY, « The Eight Capitals… », p. 54 ; N. STRATFORD, « Avant-propos. Existe-t-il… », p. 124 ; *ID.*, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 83 ; É. VERGNOLLE, « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », p. 99.

[82] Voir le pignon-reliquaire de saint Valentin, *infra*, p. 158 (n. 101), Pl. 137, fig. B.

[83] Sculpture : Vérone, Santa Maria Maggiore, façade occidentale, linteau du portail (c. 1139), ill. P. BRUGNOLI, *La Cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, Venise, 1987, fig. II.49, p. 148). Enluminure : évangiles d'Hitda de Meschede, fol. 173 (voir *infra*, n. 102, p. 158) ; *Liber floridus* de Lambert de Saint-Omer, fol. 231 v°, voir *infra*, n. 90, p. 155. Orfèvrerie : Bruxelles, musée royal du Cinquantenaire, inv. 3141 (c. 1170).

Sens (Yonne, après 1184 — Pl. 137, fig. A)[84]. Cette dernière est couronnée et flanquée de deux coffres dont elle tient les couvercles relevés. Peter Diemer note que les positions des deux figures sont différentes ; en outre, le contenu du coffre n'est pas visible à Cluny[85]. Ce dernier point ne peut être contesté, mais il est peu probable que le coffre ouvert évoque autre chose que les richesses qu'il est supposé contenir. Il n'en demeure pas moins que les images de *Caritas* distribuant des richesses ou tenant un coffre ouvert sont peu nombreuses[86]. Cette faible représentativité ne doit pas surprendre considérant que le coffre est un attribut privilégié (notamment à l'époque gothique) de la figure antithétique de la Charité : l'Avarice[87]. À Cluny, l'aspect de la figure est incompatible avec ce dernier sujet : β est une figure manifestement positive (Pl. 26). Bien qu'elle ne soit pas couronnée, ce qui est souvent le cas, elle personnifie probablement la charité.

Kenneth J. Conant a remarqué la présence d'un décor particulier sur l'abaque de cette face : contrairement aux trois autres faces du chapiteau, le motif des fleurs est ici sculpté en relief, non en méplat. S'il faut voir dans ce décor une préséance accordée à β sur les autres figures du chapiteau, cela pourrait jouer en faveur de son identification comme la Charité[88]. Pour saint Paul, la charité est en effet

---

[84] Sens, Saint-Étienne, façade occidentale, portail gauche, bas relief du soubassement de l'ébrasement droit.

[85] P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 159.

[86] Il n'a été possible d'en rassembler que deux ici, il s'agit d'enluminures : Paris, BnF, ms. Latin 8318, fol. 61 (IXe-Xe siècle), ill. http://mandragore.bnf.fr ; New York, Morgan Library, ms. 32, fol. 9 r° (c. 1470) (porte l'inscription : CARITESCE).

[87] La possession de richesses caractérise plus souvent le personnage de l'avaricieux que la personnification de l'avarice. Les exemples sont nombreux, en particulier dans le domaine de la sculpture ; on se contentera d'en citer deux : Chartres, Notre-Dame, porche méridional du transept, portail central, jambage gauche (c. 1210-1215), ill. W. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique*…, pl. 110 ; Conques, Sainte-Foy, façade occidentale, tympan du portail (ill. J.-Cl. BONNE, *L'art roman…*, fig. 10).

[88] K.J. CONANT, « The Iconography and the Sequence… », p. 282.

plus importante que les deux autres vertus théologales — *major autem horum et charitas* (1 Co 13, 13)[89]. Ainsi retrouve-t-on *Caritas* à la racine de l'arbre des vertus dans le *Liber floridus* de Lambert de Saint-Omer († avant 1120), couronnée au centre d'une enluminure de pleine page dans la bible de Floreffe (c. 1153 — Pl. 142) ou dans les bras du Christ dans un manuscrit du *Speculum virginum* de l'abbaye de Clairvaux[90]. Il faut néanmoins rester prudent sur cet argument considérant le faible écart formel séparant les décors d'abaque des différentes faces du C 4.

γ : la Foi ou l'Espérance ?

Le personnage féminin qui joint les mains en inclinant la tête (Pl. 28) est interprété par Kenneth J. Conant comme une personnification de la foi prête à recevoir l'hostie consacrée (Pl. 28)[91]. Il s'agirait d'un hapax iconographique. Peter Diemer suggère que l'allégorie pourrait être penchée sur un livre ouvert, ajoutant néanmoins que le thème de la lecture n'intègre l'iconographie de la Foi qu à la fin du Moyen Âge[92].

---

[89] *Bible*, dir. L. Pirot et A. Clamer, t. 11.2, p. 268. Cette position sera relayée par certains théologiens médiévaux : Guillaume d'Auxerre (c. 1150-1231) (voir L.T. WHITE, « Iconography of *Temperentia* », *Action and Conviction in the Early Modern Europe : essays in memory of E.H. Harbison*, éd. Th.K. Rabb, J.E. Seigel, Princeton, 1969, p. 197-219, ici p. 205), Pierre Abélard (1079-1142), Hugues de Saint-Victor ou Guillaume de Saint-Thierry (c. 1085-1148) ; voir I.P. BEJCZY, « The Problem of Natural Virtue », p. 138 et 142.

[90] Respectivement : Gand, bibliothèque universitaire, ms. 92, fol. 231 v° (c. 1120), ill. *Lambert S. Audomari canonici Liber floridus, codex autographus Bibliothecae Universitatis Gandavensis*…, éd. A. Derolez, Gand, 1968 ; bible de Floreffe, fol. 3 v° (voir *supra*, n. 13, p. 91) ; Troyes, BM, ms. 252 (*Speculum virginum* de Clairvaux), fol. 14 (fin XIIe-début XIIIe siècle), ill. http://www.enluminures.culture.fr.

[91] K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, p. 88 et *ID.*, « The Iconography and the Sequence… », p. 282.

[92] P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 159.

Toute conjecture sur un objet qu'aurait pu tenir γ est gratuite. Un détail semble par ailleurs avoir échappé aux historiens de l'art : de tous les personnages des chapiteaux du rond-point de Cluny III dont les visages sont conservés, seul γ n'a pas les pupilles marquées de deux trous de trépan (à l'exception des quatre Fleuves du C 6, qui forment un groupe cohérent au sein d'un chapiteau probablement inachevé)[93]. N'aurait-on pas représenté une figure frappée de cécité ? Dans cette éventualité, elle pourrait faire écho à la description donnée par saint Paul de l'espérance :

> « Or voir ce qu'on espère, ce n'est plus l'espérer ; car ce que l'on voit, est-ce qu'on l'espère ? Mais si c'est ce que nous ne voyons pas que nous espérons, c'est par la patience que nous l'attendrons » (Rm 8, 24-25)[94].

Un récit issu des *Dialogues* de Grégoire le Grand pourrait faire écho à cette iconographie inhabituelle : *Spes* est le nom d'un vénérable père, bâtisseur de monastères à Cample (dans la région de Nursie), que Dieu frappe de cécité pour le mettre à l'épreuve ; il lui offre en compensation la « lumière intérieure »[95]. Là encore, ce serait un hapax iconographique.

La question de l'enveloppement de la figure dans ses vêtements reste quant à elle sans réponse.

δ : l'Espérance ou la Foi ?

Tenant dans la main ce que Kenneth J. Conant interprète comme un bâton fleuri et portant l'autre à son cœur, δ figurerait

---

[93] *CSC* 1.2, p. 541. La figure γ n'a manifestement pas été terminée (Pl. 43 côté droit et Pl. 44).

[94] *Bible*, dir. L. Pirot et A. Clamer, t. 11.2, p. 102-103 : *Spes autem quae videtur non est spes ; nam quod videt quis, quid sperat ? Si autem quod non videmus speramus, per patientiam expectamus*.

[95] Grégoire le Grand, *Dialogi*, IV, 11, 1-4, trad. A. de Vogüé et P. Antin, *Dialogues*, Paris, t. 3, 1980 (SC, 265), p. 44-49.

l'Espérance (Pl. 30)[96]. Adolf Katzenellenbogen a rapproché cette figure des représentations de l'Espérance munies d'un rameau d'olivier[97]. L'espérance n'est pourtant pas la seule vertu dont les personnifications peuvent être munies d'un attribut végétal. Dans l'évangéliaire d'Henri le Lion (c. 1188), la Tempérance tient un rameau folié (et un vase dans l'autre main)[98]. Ce même manuscrit contient également un cycle des Vertus théologales au sein duquel la Foi porte un attribut assez comparable à celui de δ : une tige terminée par un motif trifolié — sans doute une fleur de lys[99]. Ce genre d'attribut est également tenu par la Foi dans une mosaïque de la basilique San Marco à Venise (fin du XIIe siècle — Pl. 138). Il n'est donc pas exclu que δ incarne la foi plutôt que l'espérance.

α : une quatrième Vertu (?)

Les vertus théologales étant au nombre de trois et α n'étant, pour ainsi dire, pas conservée (Pl. 24), Kenneth J. Conant a suggéré qu'à ces trois Vertus se joignait la Justice[100]. L'identification d'une balance à partir des traces d'arrachement de la figure est plutôt hasardeuse ; en revanche, le chapiteau de Cluny ne serait pas la seule image médiévale à associer la Justice aux Vertus théologales : on

---

[96] K.J. CONANT, « The Iconography and the Sequence… », p. 282 ; il n'est plus question du cœur dans *ID.*, *Cluny : les églises…*, p. 88. Cette identification est la seule reprise sans réserve par Fr. SALET (*Cluny et Vézelay*, p. 36).

[97] Ce type n'apparaît qu'au XIIe siècle. Trois exemples ont été recensés dans A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues…*, n. 2, p. 48-49 : pignon-reliquaire de saint Valentin, *infra*, p. 158 (n. 101), Pl. 137, fig. B — l'œuvre porte dans cet ouvrage la dénomination erronée de « reliquaire de Saint-Gondulf » ; Paris, Notre-Dame, façade occidentale, portail central, soubassements des ébrasements (c. 1200-1210, ill. W. SAUERLÄNDER, *La sculpture gothique…*, pl. 151).

[98] Munich, BSb, Clm. 30055, fol. 14 v°. Cette allégorie est représentée une seconde fois dans le manuscrit (fol. 172 v°, ill. *ibid.*, pl. 36) : elle tient à nouveau un rameau terminé par des feuilles ou des fleurs.

[99] Fol. 18 v°, ill. *ibid.*, pl. 4.

[100] Repris dans *CSC* 1.2, p. 549.

trouve cette association sur le pignon-reliquaire de saint Valentin, conservé à Bruxelles (c. 1160-1170 — Pl. 137, fig. B)[101].

Millard F. Hearn note au demeurant, que l'Humilité peut elle aussi se joindre aux trois Vertus théologales pour former une quaternité, comme dans les évangiles d'Hitda de Meschede (c. 1030)[102]. Cette hypothèse n'éclaire en rien les gestes de la figure[103], qui tient un fil dans chaque main, et aucune autre ne peut être avancée ici.

CHAPITEAU 5 : LA PHILOSOPHIE ET LES ARTS DU *TRIVIUM* (?)

Les mandorles du C 5 présentent quatre figures principales, imberbes et voilées, vêtues de chemises à manches longues traitées en nid d'abeille, de longues robes, de manteaux (à l'exception de l'une d'entre elles) et de chaussures. Il s'agit une nouvelle fois de figures féminines. Des attributs permettent de les distinguer : α tient dans ses mains un objet rectangulaire que de fines incisions parallèles (visibles par en-dessous) caractérisent comme un livre (Pl. 32). β tient dans sa main droite un fouet à lanières partiellement conservé (Pl. 34)[104] ; elle tendait le bras gauche en direction d'un autre personnage, sans doute plus petit, dont il ne subsiste qu'un pied nu et une trace d'arrachement sur la bordure de la mandorle. γ est une figure seule, qui se distingue des autres par son costume (Pl. 36) : sa robe est couverte d'un vêtement finement carrelé assimilable à une cote de mailles. Les terminaisons des membres ne sont pas conser-

---

[101] Bruxelles, musée royal du Cinquantenaire, inv. 1038. J. EVANS (*Cluniac Art*…, p. 113) a également proposé de voir dans cette figure *Mansuetudo*, *Benignitas*, Humilité ou Bonté.

[102] M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, p. 112. Voir A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues*…, p. 33-34. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, ms. 1640, fol. 173, ill. *ibid*., fig. 35, pl. 19.

[103] Observation faite par Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 36.

[104] Voir *CSC* 1.2, p. 535.

vées, ni le ou les objets éventuellement manipulés par γ[105]. Il en va de même pour δ (Pl. 38), qui était peut-être accompagnée d'un autre personnage, à l'instar de β, à moins que les traces d'arrachement visibles sur le fond de la mandorle n'aient correspondu à un objet. δ est légèrement courbée sur sa droite et désormais dépourvue de tout attribut permettant de l'identifier avec précision.

Hypothèses écartées

α et δ : deux Saisons

De nombreux auteurs se sont servis des inscriptions des mandorles pour identifier les figures du C 5[106] ; en conséquence, α (Pl. 32) et δ (Pl. 38) sont longtemps passées pour des personnifications du printemps et de l'été[107] et elles n'ont fait l'objet d'un débat que dans l'historiographie la plus récente.

---

[105] N. Stratford propose de voir dans l'élément isolé se détachant de la concavité de la mandorle sous le bras levé de la figure la flamme d'une lance (*CSC* 1.2, p. 535).

[106] Voir *infra*, annexe 2, p. 457.

[107] J. ADHÉMAR, *Influences antiques*…, p. 196 ; K.J. CONANT, *Cluny : les églises*…, p. 89 ; *ID.*, « The Iconography and the Sequence… », p. 283 ; J. EVANS, *Cluniac Art*…, p. 113 ; É. MÂLE, *L'art religieux*…, p. 320 ; J. POUGNET, « Théorie et symbolisme… », 27, p. 337 ; Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 13, 15 ; Wh.Sn. STODDARD et Fr. KELLEY, « The Eight Capitals… », p. 54 ; V. TERRET, *La sculpture bourguignonne*…, p. 144-145 (suppose l'existence d'une faucille de moissonneur dans la main de δ) ; É. VERGNOLLE, « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », p. 99. Seul M. AUBERT (*La Bourgogne : la sculpture*, vol. 1, p. 64) identifie les quatre figures du chapiteau comme un cycle complet des personnifications des saisons.

β et γ : deux Vertus cardinales

L'identification de β (Pl. 34) et γ (Pl. 36) comme des Vertus cardinales est aussi ancienne que celle des Saisons[108]. Avant la révélation de l'inscription *Dat nos monendum prudentia quid sit agendum* autour de la scène de flagellation d'un petit personnage par une femme (β), cette dernière a été perçue comme une personnification de la justice[109]. Pour Émile Mâle (1922) en revanche, γ est la seule Vertu représentée sur ce chapiteau, β étant une personnification de la grammaire[110].

Après la découverte de la fameuse inscription, Adolf Katzenellenbogen (1939) suppose une « confusion » dans la relation entre les figures et les textes les accompagnant : pourquoi *Prudentia* serait-elle représentée deux fois et sous deux formes différentes (β et γ) ? Pourquoi le printemps serait-il personnifié par une femme portant un livre[111] ?

Seul Kenneth J. Conant (1930) avait assumé jusqu'au bout la relation d'identité entre les inscriptions et les figures : γ aurait figuré l'aspect guerrier de la prudence (hypothèse déjà proposée par le Dr Pouzet puis reprise de Kenneth J. Conant par Joan Evans), tandis

---

[108] J. POUGNET, « Théorie et symbolisme… », 27, p. 337.

[109] J. EVANS, *Cluniac Art…*, p. 114 (l'auteure maintient cette interprétation malgré la prise en compte de l'inscription, supposée mal placée) ; J. POUGNET, *op. cit.* (hésite entre Justice et Tempérance) ; Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 13 (« La main droite tenait un martinet destiné à fouetter l'enfant désobéissant » ; selon cet auteur, la Force et la Tempérance figuraient sur le C 4 : il s'agirait respectivement de β (Pl. 26) et de δ (Pl. 30) ; il reconnaît ne pas pouvoir étayer son propos) ; V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 47 et 145.

[110] É. MÂLE, *L'art religieux…*, p. 320.

[111] A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues…*, n. 1, p. 53-54. Ces questions seront également posées par M.F. HEARN (*Romanesque Sculpture*, p. 111) et Fr. SALET (*Cluny et Vézelay*, p. 37).

que β en aurait été une incarnation plus prévenante[112]. Par la suite (1968), l'archéologue américain présente β comme une personnification de la discipline, figurée sous les traits de celle de la grammaire[113].

Les quatre Vertus cardinales

Partageant les interrogations d'Adolf Katzenellenbogen, Neil Stratford (1975) propose une lecture radicalement différente du chapiteau[114] :

- α (Pl. 32) : La femme tenant un livre représenterait la prudence[115] ;

---

[112] K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, p. 89 ; *ID.*, « The Iconography and the Sequence… », p. 283. Repris dans Wh.Sn. STODDARD et Fr. KELLEY, « The Eight Capitals… », p. 54 (avec des points d'interrogation) ; É. VERGNOLLE, « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », p. 99. Voir également J. EVANS, *Cluniac Art…*, p. 114 (l'inscription peinte sur la mandorle de β aurait été mal placée, il ne s'agirait donc pas d'une personnification de la prudence) ; Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 10 ; V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 47. Les seules représentations attestées de la Prudence en arme s'inscrivent dans des cycles iconographiques où les autres Vertus portent le même costume, comme dans les manuscrits de la *Psychomachie* de Prudence ; voir J. O'REILLY, *Studies in the Iconography…*, p. 39-82.

[113] K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, p. 89.

[114] *CSC* 1.2, p. 549 ; N. STRATFORD, « Avant-propos. Existe-t-il… », p. 123 ; *ID.*, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 84 ; *ID.*, « Verse *Tituli*… », p. 147-148 (ici l'auteur cite simplement la réserve exprimée par A. KATZENELLENBOGEN (*Allegories of the Virtues…*, n. 1, p. 53-54) sur l'identification de figures féminines comme des personnifications des saisons).

[115] Enluminure : Autun, BM, ms. 19 bis, fol. 173 v° (c. 845-850), ill. http://www.enluminures.culture.fr ; Cambrai, BM, ms. 327 (livre d'évangiles de la cathédrale de Cambrai), fol. 16 v° (fin du IXe siècle), ill. *ibid.* ; lectionnaire de l'archevêque de Cologne Friedrich Ier, fol. 1 r°, voir *infra*, p. 378, n. 21, Pl. 148 ; évangéliaire d'Henri le Lion), fol. 172 v°, voir *supra*, n. 98, p. 157 ; Valenciennes, BM, ms. 512, fol. 4 v° (voir *infra*, p. 230, n. 113).

- γ (Pl. 36) : Comme le remarquait Adolf Katzenellenbogen commentant Kenneth J. Conant, si γ est la Prudence, c'est en empruntant l'armure habituellement attribuée à la Force[116] (type établi depuis l'époque carolingienne[117]) ; Neil Stratford n'a donc pas manqué d'identifier γ dans ce sens ;
- δ (Pl. 38) : La figure la plus endommagée incarnerait à ses yeux la tempérance ; elle serait en train de verser de l'eau[118] ;
- β (Pl. 34) : Enfin, β serait une personnification de la grammaire accompagnée d'un élève. Pour expliquer cette intrusion d'un Art dans un petit cycle des Vertus cardinales, Neil Stratford invoque l'anachronisme qu'il y aurait à chercher un « programme cohérent et symétrique »[119].

Sans se référer aux hypothèses de Neil Stratford, Millard F. Hearn (1981) s'accorde avec lui sur l'identification d'α et γ ; il propose en revanche une lecture différente des deux autres gures[120] :

- δ (Pl. 38) : Millard F. Hearn se rallie à la conjecture (totalement gratuite) que la figure la plus mutilée du chapiteau pourrait tenir une balance, ce qui en ferait évidemment une personnification de la justice ;

---

[116] A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues*…, n. 1, p. 53.

[117] *Ibid*., p. 55. Enluminure : lectionnaire de l'archevêque de Cologne Friedrich Ier, fol. 1 r°, voir *infra*, p. 378, n. 21, Pl. 148 ; livre d'évangiles de la cathédrale de Cambrai, fol. 16 v° (voir *infra*, n. 115, p. 161). Il est également possible de personnifier la justice sous cette forme : voir Reims, BM, ms. 23 (bible de Saint-Thierry), fol. 18 (premier quart du XIIe siècle), ill. http://www.enluminures.culture.fr ; évangéliaire d'Henri le Lion), fol. 172 v°, voir *supra*, n. 98, p. 157.

[118] Voir A. KATZENELLENBOGEN, *op. cit.*, p. 55. Voir par exemple : Valenciennes, BM, ms. 512, fol. 4 v° (voir *supra*, p. 230, n. 113).

[119] *CSC* 1.2, p. 549.

[120] M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, p. 111-112. Repris par Ch.E. SCILLIA (« Meaning and the Cluny Capitals… », p. 140), selon lequel la Tempérance châtierait ici un « enfant-cupidon ».

- β (Pl. 34) : Enfin, la figure châtiant un petit personnage à l'aide d'un fouet serait conforme à une description de la tempérance par Théodulf d'Orléans (c. 750-821)[121] ; β serait la seule image médiévale correspondant à cette description.

Hypothèse retenue

En reprenant son identification de β pour en faire une personnification de la grammaire qui n'avouerait pas son nom, Kenneth J. Conant rejoignait une interprétation ancienne : celle d'Émile Mâle[122]. L'auteur qui a le plus solidement argumenté cette interprétation est Peter Diemer.

β : la Grammaire

L'identification la plus assurée de Peter Diemer est la Grammaire pour β (Pl. 34). On peut en effet présumer fortement qu'il s'agit d'une personnification menaçant de son fouet un écolier ; l'image correspondrait ainsi à un type iconographique bien attesté pour cet art du *trivium*. Il faut préciser que toutes les représentations de ce type que l'on a pu glaner sont postérieures au chapiteau de Cluny[123], mais à l'instar d'autres figures du septénaire des arts libé-

---

[121] Théodulf d'Orléans, *De septem liberalibus*…, v. 57-60, éd. E. Dümmler (*MGH*, *Poetae Latini medii aevi*, 1), p. 546.

[122] *CSC* 1.2, p. 549 ; É. MÂLE, *L'art religieux…*, p. 320. Repris dans P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 153 et 157 ; Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 37-38 ; N. STRATFORD, « Avant-propos. Existe-t-il… », p. 124 ; *ID.*, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 84.

[123] Sculpture : Auxerre, Saint-Étienne, façade occidentale, portail droit, soubassement des ébrasements (côté droit), personnifications des arts libéraux établies entre les pinacles (c. 1260), Pl. 140, fig. C ; Chartres, Notre-Dame, portail Royal, portail droit, voussure (c. 1145-1155), ill. Pl. 140, fig. B, sur cette représentation, voir A. KATZENELLENBOGEN, *The Sculptural Program of Chartres Cathedral : Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore, 1968, p. 24 ; Lyon, Saint-Jean-Baptiste, façade occidentale, statue (c. 1308-1332), *n. v.* Enluminure : Herrade de Landsberg,

raux, l'iconographie de la grammaire fait écho à une source écrite plus ancienne[124].

Le corpus des personnifications des arts libéraux est en effet maigre avant 1100, et le thème de la flagellation n'illustre pas forcément l'art de la grammaire. Un médaillon d'angle de l'enluminure de la messe de saint Erhard dans le codex d'Uta (c. 1025 — Pl. 149, fig. B) représente un personnage (peut-être masculin) s'apprêtant à flageller trois enfants ; or l'inscription accompagnant ce médaillon indique : *Discretionis temperamentum*[125]. Il serait ici réducteur de parler d'une personnification de la grammaire, d'autant que les autres médaillons, tant par les sujets figurés que par les inscriptions qui leur sont adjointes, n'évoquent pas les arts libéraux[126]. Par ailleurs, les textes associent d'autres concepts que la grammaire au thème de la flagellation : Odon de Cluny a en effet pu l'associer à l'espérance[127]. Malgré cette réserve, l'identification reste satisfaisante en tant que telle ; les développements ultérieurs permettront en outre de l'étayer.

Hortus deliciarum, fol. 32 r° (voir *supra*, n. 76, p. 152) ; Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1041, fol. 1 v° (quatrième quart du XIIe siècle), Pl. 139, fig. B.

[124] Théodulf d'Orléans, *De septem liberalibus*…, v. 7, éd. E. Dümmler (*MGH, Poetae Latini medii aevi*, 1), p. 545 : *Huius laeva tenet flagrum, seu dextra machaeram*.

[125] Munich, BSb, Clm. 13601, fol. 4 r°. La comparaison a déjà été proposée dans Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 37. Pour une édition critique des inscriptions de cette page, voir le fac-similé numérique *Zwei Regensburger Prachthandschriften : der Uta-Codex (Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm. 13601), das Sakramentar Kaiser Heinrichs II. (Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm 4456)*, CD-Rom, Augsbourg-Munich, 2004. Sur le manuscrit lui-même, voir A.S. COHEN, *The Uta Codex* ; il aurait été commandité par Uta de Kirchberg, abbesse de Niedermünster à Ratisbonne entre 1002 et 1025 (*ibid.*, p. 11-13).

[126] En haut à gauche : une femme croise les bras ; l'inscription dit : *Unice pietatis affectus*. En bas à droite : un personnage présente un livre ouvert et porte un doigt à sa bouche ; l'inscription dit : *Districtionis rigor*. En haut à droite : l'abbesse Uta ; l'inscription dit : *Domina Abbatissa*.

[127] Odon de Cluny, *Collationes*, I, 30, éd. *PL* 133, col. 540 A : *Spem in semetipsis ponunt ; contra flagella Conditoris insensibiles existunt*.

γ : la Rhétorique

Le costume de γ (Pl. 36), assimilable à une armure, conviendrait à la personnification d'un autre art du *trivium* : la rhétorique[128].

α : une personnification littéraire (la Sagesse ou la Philosophie ?)

L'identification de la Grammaire et de la Rhétorique invite à situer dans le domaine des arts libéraux l'identité d'α (Pl. 32), dont le seul attribut est de porter un livre clos. Francis Salet propose d'y voir la Dialectique, qu'une enluminure du dernier quart du XIIe siècle associe à la Grammaire et à la Rhétorique dans un manuscrit du *De nuptiis*[129]. Cette image montre pourtant la Dialectique avec son attribut le plus fréquent : le serpent (souvent représenté comme une créature reptilienne hybride[130]). Francis Salet envisage également, à

---

[128] Voir *CSC* 1.2, p. 549 ; P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 153 ; Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 38. Sculpture : Déols, Notre-Dame, nef, portail nord, deuxième voussure (milieu du XIIe siècle — détruite), voir P. DURET, *La sculpture romane de l'abbaye de Déols*, Issoudun, 1987, fig. 78, p. 151 ; Laon, Notre-Dame, façade occidentale, fenêtre nord, voussure (c. 1180-1210), ill. E.E. VIOLLET-LE-DUC, « Arts (libéraux) », *Dictionnaire raisonné*…, t. 2, p. 1-10, ici fig. 9, p. 6. Enluminure : Gotha, Forschungs- und Landesbibliothek, ms. I. 120, fol. 65 r° (c. 1340), ill. M. STOLZ, « Text und Bild im Widerspruch ? Der Artes-Zyklus in Thomasins „Welschem Gast" als Zeugnis mittelalterlicher Memorialkultur », *Neue Wege der Mittelalter-Philologie*, éd. J. HEINZLE, Berlin, 1998, p. 344-372, ici pl. 2, p. 360, *n. v.* ; New York, Pierpont Morgan Library (anciennement : Bâle, coll. Hirsch), ms. M. 982, r° (c. 1150-1160), ill. http://utu.morganlibrary.org ; Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1041, fol. 1 v° (voir *supra*, n. 123, p. 163), Pl. 139, fig. B.

[129] Fr. SALET, *op. cit.*, p. 38, n. 31, p. 54. Paris, bibliothèque Sainte-Geneviève, ms. 1041, fol. 1 v° (voir *supra*, n. 123, p. 163), Pl. 139, fig. B.

[130] Sculpture : Auxerre, Saint-Étienne, voir *supra*, n. 123, p. 163 ; Chartres, Notre-Dame, portail Royal, portail droit, voussure (c. 1145-1155), Pl. 140, fig. A ; Déols, Notre-Dame, voir *supra*, n. 128, p. 165 ; Laon, Notre-Dame, façade occidentale, fenêtre nord, voussure (c. 1180-1210), ill. E.E. VIOLLET-LE-DUC, *op. cit.*,

l'instar de Peter Diemer, la possibilité que la dialectique ait été personnifiée par δ (le serpent ferait partie des éléments qui ne se sont pas conservés — Pl. 38) ; dans ce cas, α serait la Philosophie ou la Sagesse[131]. Selon Peter Diemer, les vers relatifs à la prudence confirment cette identification étant donné la relative indistinction des concepts de *prudence* et de *sagesse* chez des auteurs comme Remi d'Auxerre (c. 841-c. 908) ou, plus tard, Alain de Lille (avant 1128-1202)[132]. L'iconographie de la prudence aurait ainsi pu être mise au service d'une représentation de la philosophie ou de la sagesse sur le chapiteau de Cluny.

Cette hypothèse est acceptable dans la mesure où elle respecte la thématique littéraire indiquée par le livre que porte α dans ses mains. Il est surprenant de voir une hypothétique personnification de la philosophie ou de la sagesse présentée sur un pied d'égalité avec des personnifications des arts libéraux : sans couronne et sans trône (c'est le cas sur le folio 60 du manuscrit latin 3110 de la Bibliothèque nationale de France — Pl. 139, fig. A).

CHAPITEAU 6 : LES FLEUVES DU PARADIS

Sur la corbeille du C 6 (Pl. 40 à Pl. 47), quatre arbres fruitiers se déploient au centre des faces. Entre ceux-ci, soit sur les arêtes de la corbeille, s'intercalent quatre figures nues, asexuées, tenant des sortes de cornes d'où s'écoule une eau abondante ; deux poissons y nagent. L'identification des quatre personnages ne laisse aucun doute : il s'agit de personnifications de fleuves. La quaternité qu'ils forment permet d'avancer l'idée qu'il s'agit des quatre fleuves du

---

fig. 8, p. 6. Enluminure : Paris, BnF, ms. Latin 3110, fol. 60 (voir *supra*, n. 78, p. 152, Pl. 139, fig. A).

[131] P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 155 ; Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 38.

[132] Voir P. DIEMER, *op. cit.*, p. 157.

paradis décrits dans la Genèse (Gn 2, 10-11). Cette hypothèse, déjà formulée par l'abbé Barraud, est acceptée par tous les auteurs[133].

Bien que ce chapitre soit consacré à l'identification des personnages, on évoquera également les arbres dans la mesure où ils appartiennent à l'iconographie au sens large des fleuves du paradis. On voit en effet cette iconographie associée dès la fin du IVe siècle à la vie animale et végétale dans la représentation du paradis terrestre[134]. La plus ancienne image donnant aux fleuves du paradis la forme de personnifications — la mosaïque de pavement de l'église de Makarios à Qasr El Libya (Lybie, VIe siècle — Pl. 141)[135] — les met en scène avec des essences végétales distinctives. Cette association n'est pas systématique, mais on la retrouve tout au long de l'histoire du thème, par exemple au Xe siècle, sur le plat de reliure supérieur du codex *Aureus* d'Echternach (c. 985)[136].

Les quatre arbres du chapiteau de Cluny montrent les caractères distinctifs de certaines essences ; trois d'entre elles sont clairement reconnaissables : un pommier (face *a* — Pl. 41), un figuier (face *b* — Pl. 43) et une vigne (face *d* — Pl. 47). La dernière essence (face *c* — Pl. 45) est plus problématique : ses petites feuilles et ses petits fruits ronds ont orienté certains auteurs vers

---

[133] Abbé BARRAUD, « Les cloches », n. 1, p. 104-105.

[134] Voir le volet gauche du diptyque en ivoire dit Carrand du musée du Bargello à Florence (Carrand Collection, n°20), ill. W.Fr. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1976, p. 108, pl. 58. On trouvera une bibliographie récente sur cet objet dans L. GOSSEREZ, « Le diptyque Carrand. La convserion des païens et l'idéologie impériale du Ve siècle », *Revue d'études augustiniennes et patristiques*, 51, 2005, p. 109-126, ici n. 2, p. 109.

[135] Les panneaux sont conservés au musée de Qasr El Lybia, installé dans l'ancien fort. Voir J.B. WARD-PERKINS, « A New Group of 6th Century Mosaics from Cyrenaica », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 34, 1958, p. 183-192.

[136] Nuremberg, Germanisches National-Museum, K.G. 1138, ill. Fr. STEENBOCK, *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin, 1965, fig. 60. Les fleuves du paradis sont personnifiés sur les panneaux métalliques placées autour de l'ivoire central de la Crucifixion. Autre exemple : voir *infra*, n. 10, p. 290.

l'identification d'un amandier[137], d'autres y ont vu un olivier[138]. Il n'existe guère d'argument sérieux qui permette de trancher la question.

Neil Stratford (1975, 2011) refuse de reconnaître quatre essences distinctes dans les arbres du C 6, sous prétexte que le sculpteur n'aurait mis en œuvre que deux types de feuilles et deux types de fruits[139]. On ne peut que suivre cet auteur lorsqu'il écarte l'idée d'une représentation « naturaliste » des arbres ; est-ce pour autant contradictoire avec la distinction de quatre essences, malgré tout identifiables ?

Il est vrai que les feuilles du figuier (face *b*) sont comparables à celles de la vigne (face *d*), mais les fruits de la seconde sont suffisamment caractéristiques pour que la distinction des essences soit opérante. Si les feuilles du pommier et de l'arbre non identifié de la face *c* ont une forme similaire, la différence se joue sur leur taille et leur agencement ; il en va de même pour leurs fruits. Au final, quoique l'identité de certaines essences reste ambiguë[140], il n'est pas permis de douter de la volonté du sculpteur de distinguer quatre types iconographiques « naturalisants », et donc quatre essences d'arbres fruitiers.

*

---

[137] K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, p. 89 ; J. EVANS, *Cluniac Art…*, p. 112 ; M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, p. 109.

[138] M. AUBERT, *La Bourgogne : la sculpture*, vol. 1, Paris, 1930, p. 63 ; P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 150 (avec réserve étant donné son haut degré de stylisation) ; J. POUGNET, « Théorie et symbolisme… », 27, p. 336 ; Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 107-108 ; Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 42 ; V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 143.

[139] *CSC* 1.2, p. 537 et 544 ; N. STRATFORD, « Avant-propos. Existe-t-il… », p. 120 ; *ID.*, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 86.

[140] Les « figues » de la face *b* ne sont guère plus convaincantes que l'arbre de la face *d* n'est facile à identifier.

Comme le rappelle un commentaire attribué à saint Jérôme (c. 347-419/420), les quatre fleuves « irriguent le monde », thème repris par une inscription des fonts baptismaux de la cathédrale d'Hildesheim (XIIIe siècle)[141]. Les fleuves en eux-mêmes ne représentent pas le paradis, ils attestent simplement son existence, puisqu'ils y prennent leur source. Une ambiguïté plane donc sur la localisation géographique de la « scène » : est-elle située dans le paradis ou livre-t-elle une image de la Création dans son ensemble ?

Charles E. Scillia interprète le C 6 comme un « micro-cosme », un « modèle réduit » de la Création. Il cite Boèce : chaque saison, qui correspond à un équilibre particulier des éléments, apporte ses propres fruits[142]. Isidore de Séville, que Charles E. Scillia cite également, a une conception différente du paradis : il s'agit pour lui d'un lieu exempt de variations saisonnières — *non ibi frigus, non aestus, sed perpetua aeris temperies*[143]. De ce point de vue, associer les variétés d'arbres fruitiers aux variations saisonnières serait inapplicable au paradis. Au demeurant, Isidore écrit que le paradis recèle toutes les variétés d'arbres abondant de fruits. La lecture s'impose donc d'elle-même : le C 6 serait une image de la diversité arboricole du jardin paradisiaque où les quatre fleuves qui prennent leur source commune (dans la fontaine placée au centre)[144].

---

[141] Jérôme de Stridon (?), *Expositio Evangeliorum*, Prologue, éd. *PL* 30, col. 533 A. Voir R. FAVREAU, « Les autels portatifs… », p. 336 et surtout *ID.*, « Les inscriptions des fonts baptismaux d'Hildesheim : baptême et quaternité », *Cahiers de civilisation médiévale*, 38, 1995, p. 115-140.

[142] Ch.E. SCILLIA, « Meaning and the Cluny Capitals… », p. 137.

[143] Isidore de Séville, *Libri etymologiarum*, XIV, 3.2-3, éd. W.M. Lindsay (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*), vol. 2 (sans pagination) ; repris par Raban Maur, *De universo*, XII, 3, éd. *PL* 111, col. 334 A.

[144] Isidore de Séville (*loc. cit.*) apporte cette précision sur l'emplacement de la fontaine : *E cuius medio fons prorumpens totum nemus inrigat*. Il est intéressant de constater la mise en œuvre d'une composition végétale fortement similaire sur un chapiteau de la nef de l'abbatiale de Vézelay représentant le péché originel (ch. 93 — Pl. 112). La scène se situe dans ce même jardin. Ces sculptures partagent un haut degré de similitude jusque dans le détail du traitement végétal :

*

Les arbres et les fleuves du paradis ont constitué d'importants thèmes exégétiques pour les Pères de l'Église. On se contentera de citer un passage de la *Cité de Dieu* de saint Augustin qui rend compte de leur polysémie. Après avoir pris soin de distinguer les arbres (au pluriel), dont Adam et Ève nourrissent leur corps pour échapper à la faim, de l' (unique) arbre de vie, qui leur permet d'échapper à la mort[145], l'évêque d'Hippone énumère les sens spirituels des choses présentes dans le paradis tout en rappelant que toutes ces lectures *possibles* s'appuient avant tout sur une *vérité* historique :

> Ainsi donc, rien n'empêche de voir dans le paradis la vie des bienheureux, dans ses quatre fleuves les quatre vertus de prudence, de force, de tempérance et de justice ; dans ses arbres, toutes les sciences utiles ; dans les fruits de ces arbres, les bonnes mœurs ; dans l'arbre de vie, la sagesse mère de tous les biens ; dans l'arbre de la science du bien et du mal, l'expérience du commandement violé […]. Tout cela peut encore mieux s'entendre de l'Église, comme autant de signes prophétiques d'évènement futurs. Ainsi le paradis serait l'Église elle-même, comme le dit le Cantique des cantiques (Ct 4, 12) ; les quatre fleuves du paradis seraient les quatre évangiles ; les arbres fruitiers, les saints ; les fruits, leurs bonnes œuvres ; l'arbre de vie, le Saint des saints, c'est-à-dire le Christ ; l'arbre de la science du bien et du mal, le libre arbitre […]. Ces interprétations spirituelles du paradis et d'autres meilleures, s'il s'en trouve, rien n'empêche de les adopter, mais à condition de croire aussi à la vérité de cette histoire qui s'appuie sur le récit très fidèle des évènements[146].

---

le C 6 du rond-point de Cluny III, les ch. 81 et 93 de la nef de Sainte-Marie-Madeleine sont les seuls représentations sculptées que l'on a pu recenser en Bourgogne où sont figurés les yeux des pieds de vigne (traces laissées par les jeunes bourgeons), de surcroît, de la même manière.

[145] Augustin d'Hippone, *De civitate Dei*, XIII, 20, éd. B. Dombart et A. Kalb, trad. G. Combès, t. 3 (BA, 35), p. 310-311.

[146] *Ibid*., XIII, 21, p. 310-313 : *Nemo itaque prohibet intellegere paradisum vitam beatorum, quattuor flumina quattuor virtutes, prudentiam, fortitudinem, temperantiam atque iustitiam, et ligna eius omnes utiles disciplinas et lignorum*

Pour prolonger ce propos, rien n'interdit de chercher derrière la représentation du C 6 des contenus symboliques — on en a cités quelques-uns[147] — si l'on n'oublie pas que l'image n'est formée à l'origine que de quatre arbres et de quatre fleuves personnifiés…

CHAPITEAUX 7 ET 8 : HUIT JONGLEURS

Le C 7 présente quatre personnages — des jongleurs[148] — dans des mandorles[149]. Trois d'entre eux sont masculins, β est en revanche une figure féminine (Pl. 50). α (Pl. 48) et γ (Pl. 52) manipulent des cordophones, β et δ (Pl. 54), des percussions. Les figures du C 8 ont été endommagées pour la plupart ; les bustes ont particulièrement souffert, rendant impossible, pour α et δ, l'identification du genre, de l'action et des objets éventuels[150]. Le costume de β et γ conviendraient à des personnages masculins. Le premier tient un cordophone ; le second tenait vraisemblablement un objet qui a disparu.

---

fructus mores piorum et lignum vitae ipsam bonorum omnium matrem sapientiam et lignum scientiae boni et mali transgressi mandati experimentum. […] *Possunt haec etiam in ecclesia intellegi, ut ea melius accipiamus tamquam prophetica indicia praecedentia futurorum ; paradisum scilicet ipsam ecclesiam, sicut de illa legitur in cantico canticorum ; quattuor autem paradisi flumina quattuor evangelia, ligna fructifera sanctos, fructus autem eorum opera eorum* [*sic*], *lignum vitae sanctum sanctorum utique Christum, lignum scientiae boni et mali proprium voluntatis arbitrium.* […] *Haec et si qua alia commodius dici possunt de intelligendo spiritaliter paradiso nemine prohibente dicantur, dum tamen et illius historiae veritas fidelissima rerum gestarum narratione commendata credatur*.

[147] Voir *supra*, p. 92 et 98.

[148] Sur l'acception médiévale du concept de jongleur, voir *infra*, p. 358.

[149] On suivra l'ordre indiqué par les éléments numériques relatifs aux tons du plain-chant.

[150] K.J. CONANT (*Cluny : les églises…*, p. 90) identifie sans fondement α comme un personnage féminin — « une dame qui saute ».

Le premier musicien est imberbe (Pl. 48). Assis sur un siège large et pourvu d'un repose-pied, il manipule un cordophone[151] à manche et cordes pincées, auquel on peut appliquer le terme générique de luth[152]. Jacques Chailley propose d'y voir une citole, mais on s'attendrait alors à l'utilisation d'un plectre par le personnage et une silhouette à épaules pour l'instrument, ce qui n'est pas le cas[153]. Les deux mains sont inversées par rapport à l'usage[154].

Le deuxième personnage est une femme qui manipule un instrument composite dont seule la partie gauche a été conservée intacte (Pl. 50) ; la trace d'arrachement de la partie droite est visible sur l'aine. L'objet est de forme conique[155] ; une cordelette en reliait les deux parties : ce sont des cymbales[156]. Selon Isabelle Marchesin, α et

---

[151] Le lecteur trouvera les définitions de chaque terme technique dans le *Guide de la musique*…, dir. Fr. Ferrand.

[152] M. CLOSE-DEHIN, « Les chapiteaux du déambulatoire… », p. 68 ; I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 86 ; Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 43 ; V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 146 (pousse l'identification jusqu'à reconnaître une guigue ou guiterne, ce que l'on ne peut confirmer à l'observation) ; É. VERGNOLLE, « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », p. 99. Voir les comparaisons iconographiques dans K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 87. N. Stratford se contente du terme « guitare » (*CSC* 1.2, p. 537).

[153] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 75. Cet auteur propose également l'hypothèse d'un monocorde, instrument dont la dimension théorique s'accorderait bien avec le contenu du premier vers, mais le sculpteur n'a pas pris la peine de détailler l'instrument jusqu'à représenter les cordes ; on peut penser que si son intention avait été de représenter un monocorde, il s'y serait pris autrement (voir C 8, figure β — Pl. 58 — et Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, façade de la nef : ch. XIII — Pl. 126, fig. B).

[154] *Ibid.*, p. 75 ; M. CLOSE-DEHIN, *loc. cit.* ; K. MEYER, *op. cit.*, p. 88.

[155] La trace d'arrachement de la partie droite indique une forme identique.

[156] J. CHAILLEY, *op. cit.*, p. 76 ; *CSC* 1.2, p. 537 ; J. EVANS, *Cluniac Art*…, p. 118 ; Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 4 ; Fr. SALET, *op. cit.*, p. 43 ; V. TERRET, *op. cit.*, p. 147 ; É. VERGNOLLE, *loc. cit.* ; E. VETTER et P. DIEMER, « Zu den Darstellungen der acht Töne… », p. 41. Pour K. MEYER (*op. cit.*, p. 87 et 94), il s'agirait de castagnettes que le sculpteur aurait mal comprises et représentées comme des cloches. K. Meyer et J. Evans ont comparé β avec une figure féminine du tonaire enluminé du Paris, BnF, ms. Latin 1118, fol. 114,

β forment le couple du musicien et de la danseuse fréquemment rencontré dans l'art roman[157].

L'exercice d'identification — et surtout de dénomination — des instruments devient périlleux avec γ (Pl. 52), musicien barbu à cheveux longs et assis sur un siège, à l'image d'α. L'instrument présente une caisse le rapprochant d'un luth, mais les cordes sont tendues sous un joug, ce qui lui donne l'aspect d'une lyre. Le principe de l'instrument à cordes tendues sur une table rappelle également la *cithara teutonica*, instrument privilégié du roi David, avec la *cithara anglica*, de forme triangulaire (il s'agit de deux instruments sans caisse de résonance)[158]. Martine Jullian a noté deux lourdes incohérences dans la représentation de l'instrument[159] : d'une

---

ill. http://mandragore.bnf.fr ; sur le manuscrit en question, voir également *infra*, p. 350, n. 126. Selon T. SEEBASS (*Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter : Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Latin 1118*, Berne, 1973, vol. 1, p. 53-55), la figure en question tiendrait plutôt une paire de cloches, hypothèse également formulée dans le *CSC* (1.2, p. 537).

[157] I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 88. J. CHAILLEY (« Les huit tons de la musique… », p. 76) a exprimé quelques réserves sur l'identification d'une danseuse, que l'on trouve également chez V. TERRET (*La sculpture bourguignonne…*, p. 147) étant donné la réunion des genoux et des pieds ; on décrira plus loin cette figure en détail.

[158] J. CHAILLEY, *op. cit.*, p. 77 (combinaison d'une lyre antique et d'un crouth ; sur ce dernier instrument, voir *Guide de la musique*…, dir. Fr. Ferrand, p. 772) ; J. EVANS, *Cluniac Art*…, p. 118 (cithare) ; I. MARCHESIN, *op. cit.*, p. 86 (sorte de cithare ou lyre) ; K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 87 (combinaison d'une lyre antique et d'un luth « moderne ») ; Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 5 (un kissar, sorte de lyre orientale) ; Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 43 (psaltérion ou cithare) ; V. TERRET, *op. cit.*, p. 147 (cithare) ; É. VERGNOLLE, « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », p. 99 (cithare). Le terme « cithare » revient plusieurs fois dans l'historiographie, or les auteurs médiévaux en font un usage polysémique : il peut effectivement désigner un instrument à cordes tendues entre une caisse et un joug (comme la lyre), mais aussi une harpe ou un luth (*Guide de la musique*…, dir. Fr. Ferrand, p. 758).

[159] M. JULLIAN, « La lyre dans l'art roman : transmission et diffusion par l'image d'un modèle antique à l'époque romane », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 37, 2006, p 43-58, ici p. 57.

part, les cordes externes sont fixées sur les volutes et non sur la partie médiane du joug, prévue à cet effet ; d'autre part, la main gauche semble maintenir la dernière corde (à droite) au lieu de tenir le joug. Paradoxalement, l'image représente certains détails techniques de la lyre avec précision : les chevilles et les trous sont bien placés. Ce mélange « étonnant » d'invraisemblance et de précision résulterait, selon Martine Jullian, d'un travail sans modèle objectal ou de l'utilisation de « dessins d'atelier peu fidèles ». On verra plus loin que les caractéristiques inhabituelles de l'instrument représenté peuvent faire l'objet d'une lecture symbolique[160]. Dès lors qu'il ne s'agit pas d'un instrument réel, la question terminologique devient caduque.

Le dernier musicien du C 7, moustachu, les cheveux longs, porte sur son épaule droite une tige de bois sur laquelle sont fixées trois cloches (Pl. 54)[161]. La main gauche saisit celle fixée, côté droit, au niveau de la bordure droite de la mandorle tandis que la main droite fait sonner la plus proche du buste, côté gauche, peut-être à l'aide d'un marteau[162] ; l'auriculaire tendu de la main droite de δ vient en outre toucher la deuxième cloche de l'instrument côté gauche, fixée à l'extrémité du joug. Deux autres cloches sont mises en branle par le personnage : l'une est attachée à un bracelet entourant son avant-bras gauche et l'autre à l'extrémité volante de sa tunique, près de la bordure gauche de la mandorle. Cinq cloches sont ainsi actionnées simultanément.

---

[160] Voir *infra*, p. 353, n. 141.

[161] L'état de l'œuvre ne permet pas de déterminer si la cloche que le jongleur actionne de sa main droite est fixée à la tige ou si celui-ci la tient dans la main.

[162] V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 148.

Les auteurs ont utilisé différents termes médiévaux pour désigner l'instrument dont joue le musicien, ou plutôt *les* instruments puisque l'on constate qu'aux cloches fixées sur le joug (à considérer comme *un* instrument) s'ajoutent deux autres, autonomes :

- *Tintinnabulum*[163] : Signifie littéralement « petite cloche ». Il ne s'agit pas forcément d'un instrument polyphonique (à plusieurs cloches) ; la légende d'une enluminure d'un psautier bénédictin conservé à Angers se rapporte en effet à la représentation d'une cloche unique[164] ;
- *Cymbalum*[165] : Selon le *Guide de la musique du Moyen Âge* (dir. Françoise Ferrand), *cymbala* — l'emploi du pluriel est plus fréquent que celui du singulier — est un terme très polysémique, pouvant désigner la grande cloche d'église aussi bien que la clochette à main[166] ;
- *Bunibulum*[167] : Leo Schrade a mis en relation l'instrument porté par le musicien δ du C 7 avec le *bunibulum* précisément décrit dans une lettre attribuée à saint Jérôme[168] ;

---

[163] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 82 ; *CSC* 1.2, p. 539 ; Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 43 ; V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 149.

[164] Angers, BM, ms. 18, fol. 12 v° (c. 842-850), ill. http://www.enluminures.culture.fr.

[165] J. CHAILLEY, *op. cit.*, p. 82 ; I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 88 ; Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 5-6 ; V. TERRET, *op. cit.*, p. 149 ; W.M. WHITEHILL, « Gregorian Capitals from Cluny », p. 389.

[166] *Guide de la musique*…, dir. Fr. Ferrand, p. 772. V. TERRET (*op. cit.*, p. 149) renvoie à 1 Co 13, 1 (*Bible*, dir. L. Pirot et A. Clamer 11.2, p. 262) : *Si linguis hominum loquar, et angelorum, charitatem autem non habeam, factus sum velut æs sonans, aut cymbalum tinniens*. Traduction : « Si je parle les langues des hommes et celles des anges, mais que je n'aie [sic] pas la charité, je suis un airain qui résonne ou une cymbale [sic] qui retentit ».

[167] L. SCHRADE, « Die Darstellungen der Töne… », p. 133.

[168] *Ibid*., p. 124 et n. 45, p. 149. Pseudo-Jérôme de Stridon, *Epistola* 23 (À Dardanus), 4-5, éd. *PL* 30, col. 214 A-C.

reprise par Raban Maur dans le *De universo*[169], cette description a été illustrée dans un manuscrit de Saint-Emmeram de Ratisbonne (Bavière, Xe siècle)[170]. L'instrument se présente sous la forme d'une potence à laquelle doit être suspendue une armature rectangulaire sur laquelle sont fixés quatre groupes de trois cloches[171]. La conception de cet instrument est sans doute fantaisiste ; du reste, le résultat est très éloigné du dispositif porté par δ sur son épaule.

De nombreux auteurs ont suggéré que le choix des cloches à travers la thématique funéraire du vers[172] se voulait une évocation du glas sonné lors de la mort des moines[173]. Selon certains, l'image sculptée représenterait l'instrument utilisé par les sonneurs de glas[174]. Lorsque la mort d'un moine clunisien était imminente, l'ensemble du couvent était appelé à se rendre immédiatement à l'infirmerie au son de cloches (*signa*)[175] ou de tablettes de bois ou de métal (*tabula*)[176], en récitant le *Credo*[177]. Il est très peu probable que le jeu de cloches

---

[169] Raban Maur, *De universo*, XVIII, 4, éd. *PL* 111, col. 497 D.

[170] Munich, BSb, Clm. 14523, fol. 51 v° (Xe siècle), ill. R. HAMMERSTEIN, « *Instrumenta Hieronymi* », *Archiv für Musikwissenschaft*, 16, 1959, p. 117-134, ici pl. 1, fig. 2.

[171] Voir *ibid*., fig. 1, pl. 1.

[172] Voir *infra*, p. 201 et suivantes.

[173] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 82 ; J. EVANS, *Cluniac Art*…, p. 118 ; K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 86.

[174] J. CHAILLEY, *op. cit.*, p. 76 ; I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 88 ; Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 43.

[175] *Liber tramitis*, 195.2, 4, éd. P. Dinter (*Corpus consuetudinum monasticarum*, 10), p. 274, l. 6, 26.

[176] *Ibid*., 195.1, 2, p. 272, l. 25, p. 273, l. 25.

[177] Fr.S. PAXTON, « Death by Customary at Eleventh-Century Cluny », *From Dead of Night to End of Day. The Medieval Customs of Cluny*, dir. S. Boynton et I. Cochelin, Turnhout, 2005, p. 297-318, ici p. 301. Pour la comparaison des trois principaux coutumiers, le *Liber tramitis*, les coutumes d'Ulrich (c. 1080) et les coutumes de Bernard (c. 1085), voir *ibid*., charte 1, l. 54 p. 310 et charte 2, l. 54-55 p. 312. Sur les coutumiers eux-mêmes, voir I. COCHELIN, « Évolution des coutumiers monastiques dessinée à partir de l'étude de Bernard », *op. cit.*, p. 29-

de δ livre une image archéologique de cette pratique[178]. On peut en revanche retenir l'attachement symbolique des cloches à l'idée de résurrection, comme dans le *Planctus de transitu Odilonis* du moine Jotsald :

> À présent résonnent les cantiques et sonnent les cloches de la résurrection[179].

Au final, il n'apparaît pas pertinent de retenir une terminologie latine pour désigner l'instrument en question.

*

Parmi les quatre personnages du C 8, seul l'état de conservation de β permet de l'identifier avec certitude comme un musicien (Pl. 58). Il tient devant lui, enveloppé par son bras droit, un instrument à la caisse oblongue dont il pince l'unique corde entre le pouce et l'index de sa main gauche. Il s'agit d'un monocorde, instrument à vocation pédagogique et théorique : il permet de déterminer les longueurs vibrantes de chaque note[180]. Ici, la main droite du musicien ne participe pas à l'élaboration du son : seul l'emplacement auquel l'autre main pince la corde est important, ce qui met bien en valeur la notion de proportion[181]. γ semble actionner des deux mains un

---

66. Les cloches sont sonnées à l'extérieur du chapitre selon les coutumes d'Ulrich, dans le cloître et devant le dortoir selon celles de Bernard.

[178] Je remercie S. Boynton de m'avoir fait partager son expertise à ce sujet.

[179] Jotsald de Saint-Claude, *Planctus de transitu*…, v. 73-74, éd. et trad. M. Goullet, p. 193 et 196 : *Cantica nunc resonant, paschalia timpana ludunt*.

[180] I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 86. Autres hypothèses : J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 83 (psaltérion — l'auteur juge lui-même l'hypothèse trop incertaine pour être commentée) ; K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 88 (cithare ou tympanon) ; Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 43 (vielle) ; V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 149 (sorte de cithare sans joug).

[181] Sur la portée théorique du monocorde, voir I. MARCHESIN, *L'image organum*, p. 104 ainsi que *ID.*, « Les jongleurs dans les psautiers… », p. 132.

instrument longiligne vraisemblablement dirigé vers sa bouche[182] : il pourrait s'agir d'un aérophone[183]. Le « souffle » (*flatus*) de l'inscription étaye cette hypothèse mais elle reste évidemment fragile[184].

---

[182] J. CHAILLEY (« Les huit tons… », p. 84) propose une harpe sans argument réel.
[183] K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 88 (trompette ou flûte) ; Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 6 (trompette) ; Ch.E. SCILLIA, « Meaning and the Cluny Capitals… », p. 134 (trompette ou flûte) ; V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 150 (trompette).
[184] Voir *infra*, p. 354.

CHAPITRE 5

Les inscriptions

Nouvelle présentation et analyse littéraire

Trois chapiteaux du rond-point de Cluny III (C 5, C 7 et C 8) portent des inscriptions[1]. Elles sont gravées dans la pierre à l'exception de l'une d'entre elles (C 5, face *c* — Pl. 34). Ces inscriptions relèvent de la poésie métrique ; sur chaque chapiteau épigraphique sont inscrits quatre vers de six pieds ou hexamètres[2]. La forme choisie par l'auteur est la plus répandue dans les inscriptions des XIe-XIIe siècles : l'hexamètre léonin. Cette forme appartient à la catégorie des hexamètres dactyliques, où le pénultième pied doit être un dactyle, c'est-à-dire un pied composé d'une syllabe longue suivie de deux brèves[3]. L'hexamètre léonin est un hexamètre dacty-

---

[1] Je n'ai pas eu l'occasion de lire le travail de Ch.-A. FOGIELMAN-CURLEY, *La pratique de l'épigraphie dans l'ordre de Cluny (909-1300)*, thèse entreprise à l'École nationale des chartes dont on peut consulter la position en ligne (http://theses.enc.sorbonne.fr/2009/fogielman).

[2] Pour scander l'hexamètre, on indique le découpage des pieds par le signe /. Chaque pied se compose de deux demi-pieds : ../../, etc. Un demi-pied correspond lui-même à une syllabe longue ou à deux syllabes brèves. Lorsque les deux moitiés d'un même pied appartiennent à deux mots différents, on dit que le pied contient une « coupe ». Le signe // indique la coupe qui doit, selon la règle, intervenir après le cinquième demi-pied de l'hexamètre (dite coupe penthémimère). La scansion d'un hexamètre correspond ainsi au modèle suivant : ../.././/./../../..

[3] Dans le premier hexamètre du C 7, qui se scande ainsi : Hīc tŏnŭs/ ōrdī/tūr mŏdŭ/lāmĭnă/ mūsĭcă/ prīmūs, le pénultième pied est composé du mot *musica*, dont la première syllabe est longue (ce qu'indique le code ū) et dont les deux dernières syllabes sont brèves (ce qu'indiquent les codes ĭ et ă).

lique qui présente une rime interne située à la coupe penthémimère (au cinquième demi-pied)[4].

TRANSCRIPTION, ÉDITION, SCANSION

Seront proposées ici des transcriptions, éditions et scansions inédites pour les inscriptions des chapiteaux du rond-point de Cluny III (les normes adoptées sont explicitées dans l'annexe 1). On citera en outre les principales traductions publiées jusqu'à présent. Ces données serviront de point de départ à l'analyse textuelle des inscriptions. On sera peut-être amené, au terme de cette analyse, à proposer de nouvelles éditions critiques. Ces données, révisées ou non, seront récapitulées dans l'annexe 2[5]. C'est également dans cette annexe que seront proposées de nouvelles traductions.

Chapiteau 5

Chacune des quatre mandorles du C 5 porte (ou portait) une inscription disposée sur sa bordure. Trois d'entre elles, gravées, sont conservées (partiellement pour l'inscription de la face *a*).

Sur la mandorle de la face *c* était peinte une inscription aujourd'hui disparue. Elle n'est pas visible sur le dessin de Jean-Claude Barat qui date des années 1850[6]. Marcel Canat ne la mentionne pas non plus en 1851, mais la qualité de ses transcriptions prouve qu'il

---

[4] Dans le deuxième hexamètre du C 7, qui se scande ainsi : Sūbsĕquĭ/tūr ptōn/gūs// nŭmĕ/rō vēl/ lēgĕ sĕ/cūndūs, les rimes internes sont en [us] : *ptong**us**, secund**us***.

[5] Voir *infra*, p. 455 et suivantes.

[6] Nevers, BM, 2 N. 382, fol. 74 bis r°, ill. N. STRATFORD, « A Cluny Capital… », fig. 5, p. 12 ; au sujet de ce dessin et de sa date probable de réalisation, voir *ibid*., p. 9-10.

n'a pas regardé les chapiteaux de trop près[7]. Joseph Pougnet décrit des inscriptions « profondément gravées ou peintes » sur les chapiteaux[8]. Quelques lettres de l'inscription peinte sont visibles sur des photographies anciennes[9]. Son relevé, effectué par Richard W. Lloyd, a été publié par Kenneth J. Conant avant que la réalisation de moulages des chapiteaux en 1929 ne fasse disparaître les derniers pigments[10] — c'est sur ce relevé que s'appuie la transcription proposée plus bas. On discutera plus loin la question de son « authenticité ». Pour l'instant, qu'elle appartienne à la même phase archéologique que les inscriptions gravées ou non, le témoignage des documents et le relevé de Richard W. Lloyd apparaissent suffisamment précis pour que cette inscription fasse l'objet d'une transcription et d'une édition critique.

Voici des transcriptions inédites pour les quatre inscriptions du C 5, suivant l'ordre des faces fixé par le *CSC*. Les inscriptions se développent sur une seule ligne sans espace entre les mots (sauf mention particulière) :

- Face *a* (Pl. 38 et Pl. 69, fig. B) ; l'inscription devait commencer à mi-hauteur de la bordure gauche de la mandorle :

  [---]_VENS QAS DE[.]OQIT ASTAS :

- Face *b* (Pl. 32 et Pl. 69, fig. A) ; l'inscription commence à hauteur de l'extrémité du manteau de la figure α sur la bordure gauche de la mandorle :

  + VER PRIMOS FLORES_PRIMOS PDVCIT
  ODORES :

---

[7] M. CANAT, « Séances tenues par la Société française pour la conservation et la description des monuments historiques en février 1851, au Palais du Luxembourg : note », *Bulletin monumental*, 17, 1851, p. 163-167.

[8] J. POUGNET, « Théorie et symbolisme… », 26, p. 386.

[9] Voir P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », n. 31, p. 169.

[10] Sur les circonstances de la disparition de l'inscription, voir *CSC* 1.1, p. 68 et vol. 2, p. 535. Relevé : K.J. CONANT, « The Iconography and the Sequence… », fig. 3, p. 284 ; ainsi que R.W. LLOYD, « Cluny Epigraphy », fig. 9, p. 347.

- Face *c* (Pl. 34 et Pl. 69, fig. C) ; l'inscription commençait au-dessus du drapé du costume de la figure β sur la bordure gauche de la mandorle :

  DAT NOS MONENDV § [.]RVDEN_[…]D SI[.]
  AGENDVM

- Face *d* (Pl. 36 et Pl. 69, fig. D) ; l'inscription commence à gauche du pied droit de la figure γ sur la bordure gauche de la mandorle :

  DAT COGNDV PRVDEN[.]IA QID_SIT_AGEN_[.]V

Certaines lettres présentent une forme onciale :

- *Dat nos monendum*… : *E* de *monendum* ; *N* de *agendum* ; *G*, *E* et *M* d'*agendum* (le *M* est formé par deux *O* en navette) ;
- *Dat cognoscendum*… : *D* de *prudentia* ; *Q* de *quid* ;
- […] *vens quas decoquit*… : *A* d'*astas* ; *Q* de *quas*.

Autre remarque d'ordre paléographique : dans le vers *Dat nos monendum*…, la barre oblique du *N* de *monendum* a une double courbure.

*

Les quatre inscriptions se partagent en deux couples thématiques. Celles de la face *a* et de la face *b* sont consacrées à des saisons, respectivement l'été (*a(e)stas*) et le printemps (*ver*) ; on restituera leur ordre chronologique dans l'édition. Les inscriptions de la face *c* et de la face *d* ont pour sujet la prudence (*prudentia*). Voici une première édition :

Ver primos flores primos p(ro)ducit odores.
[---] *vens q(u)as decoq(u)it astas.*

Dat nos monendu(m) [*p*]*ruden(tia)* [*qui*]*d sit agendum.*
Dat cogn(oscen)du(m) prudentia q(u)id sit agendu(m).

Concernant l'orthographe du mot *astas*, dans la mesure où celle-ci est cohérente avec la scansion d'un *A* initial long, une édition restituant le *E* (*a(e)stas*) pourrait apparaître comme une sur-interprétation.

Joseph Pougnet a proposé de compléter la deuxième inscription comme suit :

[*Falx resecat spicas fer*]*vens q(u)as decoq(u)it a(e)stas*.

Le vers restitué n'étant pas la citation d'un texte identifié, on ne tiendra pas compte de cette restitution dans la présente étude[11].

Comme on l'a annoncé plus haut, il s'agit de quatre hexamètres léonins, pour lesquels on propose la scansion suivante :

Vēr prī/mōs flō/rēs// prī/mōs prō/dūcĭt ŏ/dōres
. . / . . / . // . /vēns quās/ dēcŏquĭt/ aēstas

Dāt cōg/nōscēn/dūm// prū/dēntĭă/ quīd sĭt ă/gēndum
Dāt nōs/ mōnēn/dūm// prū/dēntĭă/ quīd sĭt ă/gēndum

Les traductions publiées dans le *CIFM* et le *CSC* diffèrent quelque peu. La pertinence de ces choix sera discutée dans la partie analytique de ce chapitre :

- Le *CIFM* ne tient pas compte de l'inscription peinte *Dat nos monendum…*, en revanche elle intègre la restitution de Joseph Pougnet pour celle de l'été, et propose un sens de lecture des inscriptions qui commence par le vers du printemps et s'achève par celui de l'été[12] :

  Le Printemps fait éclore les premières fleurs et les premières odeurs.
  La Prudence fait connaître ce qui doit être fait.
  La faux coupe les épis que l'été brûlant fait mûrir.

---

[11] J. POUGNET, « Théorie et symbolisme… », 27, p. 337. Cette restitution est erratiquement attribuée à R.W. Lloyd et K.J. Conant dans *CSC* 1.2, p. 551.
[12] *CIFM* 19, SL 34, p. 95.

- Les traductions publiées dans le *CSC* ne sont pas présentées sous la forme d'un quatrain ; elles le sont ici dans l'ordre adopté plus haut pour l'édition des vers[13] :

  Le printemps produit les premières fleurs, les premiers parfums.

  … (ardent ?) que l'été fait cuire.

  La Prudence donne son avis sur ce qu'il faut faire.

  La Prudence donne sa connaissance de ce qu'il faut faire.

Chapiteau 7

Les bordures des mandorles du C 7 portent quatre inscriptions se développant sur une seule ligne sans espace entre les mots (sauf mention particulière) :

- Face *a* (Pl. 48 et Pl. 70, fig. A) ; l'inscription commence à gauche du repose-pied, sur la bordure gauche de la mandorle :

  HI[.] [.]ONVS ORDITVR MODVLAMINA MVSI[.]A PRIMUS

- Face *b* (Pl. 50 et Pl. 70, fig. B) ; l'inscription commence à gauche de l'envolée du drapé du costume de la figure β, sur la bordure gauche de la mandorle :

  [.]VBSEQV[..]VR PTONGVS NVMERO VEL LEGE SECVNDUS .

- Face *c* (Pl. 52 et Pl. 70, fig. C) ; l'inscription commence sur la bordure gauche de la mandorle à hauteur du talon du pied gauche de la figure γ :

  TER_TIVS IMPINGIT XPM QVE RESVRGERE FINGIT .

[13] *CSC* 1.2, p. 535 et 537.

- Face *d* (Pl. 54 et Pl. 70, fig. D) ; à gauche du repose-pied de la figure δ, sur la bordure gauche de la mandorle :

  SVC[.]EDIT QVARTVS § SIMVLANS IN CAR §
  MINE PLANCTVS

Le mot *Christum* est abrégé par les lettres grecques *X*, *P* surmontée d'un tilde et la lettre latine *M*.

On observe plusieurs contractions de lettres dans les inscriptions du C 7 :

- *Hic tonus…* : *T* et *U* d'*orditur* ;
- *Subsequitur ptongus…* : *N* et *G* de *ptongus* ; *M* et *E* de *numero* ; *E* et *L* de *vel* ;
- *Tertius impingit…* : *T* et *E* de *tertius* ; *N* et *G* de *impingit* ;
- *Succedit quartus…* : *A* et *R* de *quartus* ; *M* et *U* de *simulans* ; *N* et *E* de *carmine* ; *P* et *L*, *T* et *U* de *planctus*.

Plusieurs formes onciales doivent être signalées :

- *Hic tonus…* : *U* de *primus* ;
- *Subsequitur ptongus…* : *G* et *E* de *lege* ; *U* de *secundus* ;
- *Tertius impingit…* : *G* de *resurgere*.

On note également que, dans le vers *Hic tonus…*, la barre horizontale du *A* est ondulée.

*

Les nombres contenus dans les inscriptions (*primus, secundus, tertius* et *quartus*) invitent à considérer l'ensemble comme un quatrain dont l'ordre de lecture est évident :

Hic tonus orditur modulamina musica primus.
[S]ubsequ[it]ur ptongus numero vel lege secundus.
Tertius impingit Chr(istu)m que resurgere fingit.
Suc[c]edit quartus simulans in carmine planctus.

Comme dans le cas d'*astas*, dans l'inscription […] *vens quas deco-quit*... du C 5, l'orthographe du mot *ptongus* est suffisamment cohérente avec la scansion de l'hexamètre pour ne pas faire l'objet d'une restitution du type *p(h)t(h)ongus* dans l'édition.

Scansion :

Hīc tŏnŭs/ ōrdī/tūr// mŏdŭ/lāmĭnă/ mūsĭcă/ prīmus
Sūbsĕquĭ/tūr phthōn/gūs// nŭmĕ/rō vēl/ lēgĕ sĕ/cūndus
Tērtīus/ īmpīn/gīt// Chrīs/tūm quĕ rĕ/sūrgĕrĕ/ fĭngit
Sūccē/dīt quār/tūs// sĭmŭ/lāns īn/ cārmĭnĕ/ plānctus

On reproduit ici les hypothèses de traduction formulées dans le *CIFM*, le *CSC* et par Isabelle Marchesin (elles ne sont pas présentées sous la forme d'un texte poétique continu dans ces deux dernières publications) :

- *CIFM*[14] :

  Voici le premier ton, qui donne des chants mélodieux.
  Le ton qui le suit est le second par le rang et l'ordonnance.
  Le troisième célèbre et symbolise la résurrection du Christ.
  Lui succède le quatrième dont le chant imite la plainte.

- *CSC*[15] :

  Ici le premier Ton inaugure les modulations de la musique.

  Le Ton deuxième par son numéro ou par règle suit de près.

  Le troisième frappe, et représente la résurrection du Christ.

  Le quatrième suit, simulant dans le chant les plaintes.

---

[14] *CIFM* 19, SL 33, p. 92. Les huit vers du C 7 et du C 8 sont traduit en un seul texte dans cette publication.
[15] *CSC* 1.2, p. 537, 538 et 539.

- Isabelle Marchesin[16] :

  Ce premier ton, par la musique, donne naissance aux mélodies / sons harmonieux.

  Vient consécutivement un son musical qui est deuxième par le nombre et par la loi.

  Le troisième [ton] jaillit et représente le Christ qui ressuscite.

  Vient ensuite le quatrième [ton], qui par son chant imite la lamentation.

Chapiteau 8

Les inscriptions du C 8 sont disposées sur un bandeau horizontal divisé en quatre segments par des croix ou des traits verticaux. Elles se développent sur deux lignes sans espace entre les mots (sauf mention particulière) :

- Du milieu de la face *a* au milieu de la face *b* (Pl. 56 et Pl. 71, fig. A) :

  1. OSTENDIT QVINTVS QUAM SIT
  2. QVISQIS TVMET IMVS :

- Du milieu de la face *b* au milieu de la face *c* (Pl. 58 et Pl. 71, fig. B) :

  1. + SI CVPIS AFFECTVM PIE[.]ATIS
  2. RESPICE SEXTUM :

- Du milieu de la face *c* au milieu de la face *d* (Pl. 60 et Pl. 71, fig. C) :

  1. + INSINVAT FLA[.]V [.]V DONIS
  2. SEPTIMVS ALMUM :

[16] I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 86.

- Du milieu de la face *d* au milieu de la face *a* (Pl. 62 et Pl. 71, fig. D) :

    1. OCTAVVS [.]ANCTOS OMS
    2. DOCET ESSE BEATOS :

Voici la liste des formes onciales utilisées :

- *Ostendit quintus*… : *U* de *quam* ; *M* de *tumet* ;
- *Si cupis*… : *E* de *respice* ; *E, U* et *M* de *sextum* ;
- *Insinuat flatum*… : *M* de *septimus* ; *U* et deux *M* d'*almum*.

Autres remarques d'ordre paléographique :

- *Ostendit quintus*… : Le *N* d'*ostendit* est écrit *H* ;
- *Insinuat flatum*… : La barre horizontale du *A* d'*almum* est ondulée ;
- *Octavus sanctos*… : Les deux *V* d'*octavus* sont entrelacés.

*

La logique d'édition de l'ensemble est la même que pour les inscriptions du C 7 :

Ostendit quintus quam sit quisq(u)is tumet imus.
Si cupis affectum pie[*t*]*atis respice sextum.*
Insinuat fla[*t*]*u(m)* [*c*]*u(m) donis septimus almum.*
Octavus [*s*]*anctos om(ne)s docet esse beatos.*

Scansion :

Ōstēn/dīt quīn/tūs// quām/ sīt quīs/quīs tŭmĕt/ imus
Sī cŭpĭs/ āffĕc/tūm// pĭĕ/tātīs/ rēspĭcĕ/ sēxtum
Īnsĭnŭ/āt flā/tūm// cūm/ dōnīs/ sēptĭmŭs/ ālmum
Ōctā/vūs sānc/tōs// ōm/nēs dŏcĕt/ ēssĕ bĕ/ātos

Rien ne justifie l'invocation par Neil Stratford d'une « scansion maladroite » pour le premier vers[17].

Voici les traductions proposées dans le *CIFM*, le *CSC* et par Isabelle Marchesin (elles ne sont pas présentées sous la forme d'un texte poétique continu dans ces deux dernières publications) :

- *CIFM*[18] :

  Le cinquième montre à quel point sera abaissé quiconque s'enfle d'orgueil.
  Si tu désires disposer ton âme à la piété considère le sixième ton.
  Le septième fait pénétrer le souffle de l'Esprit et ses dons.
  Le huitième conduit tous les saints aux béatitudes.

- *CSC*[19] :

  Le cinquième démontre comment l'homme gonflé d'orgueil est abaissé.

  Si tu désires affecter la Piété, regarde le sixième.

  Le septième laisse transparaître un agréable souffle avec ses dons.

  Le huitième nous enseigne que tous les saints sont bienheureux.

---

[17] *CSC* 1.2, p. 539.
[18] *CIFM* 19, SL 33, p. 92. Les huit vers du C 7 et du C 8 sont traduit en un seul texte dans cette publication.
[19] *CSC* 1.2, p. 539.

- Isabelle Marchesin :

  Le cinquième [ton] montre combien est abaissé celui qui s'enfle.

  Si tu cherches le comportement de la piété, regarde le sixième [ton].

  Le septième [ton] fait entrer le souffle divin avec ses dons.

  Le huitième [ton] enseigne que tous les saints sont heureux.

ANALYSE LITTÉRAIRE DES INSCRIPTIONS

Le sujet des inscriptions du C 7 et du C 8 a depuis longtemps été identifié comme la série des huit tons du plain-chant. La continuité de la numération d'un chapiteau à l'autre invitent, si ce n'est à appréhender les huit vers comme un poème unique, à étudier ensemble les deux quatrains qu'ils forment.

Si la trame des inscriptions de ces deux chapiteaux est parfaitement claire, il en va tout autrement de celles du C 5, où deux thèmes principaux (la prudence et les saisons) entrent « en concurrence ». L'analyse des inscriptions de ce chapiteau interviendra dans un second temps.

Les chapiteaux musicaux (C 7 et C 8) : un thème commun pour deux poèmes distincts

Rien n'est moins surprenant que de rencontrer une évocation du plain-chant dans le sanctuaire de l'abbatiale de Cluny. Pour des moines vivant dans « l'harmonie musicale des vierges »[20], la présence de ce thème devait revêtir un caractère d'évidence. Pour

[20] D. IOGNA-PRAT, *Agni immaculati*, p. 332.

autant, les inscriptions des chapiteaux musicaux du rond-point n'établissent aucun lien explicite avec la liturgie. Derrière l'énumération des tons du plain-chant, dont le caractère systématique aurait pu conduire à un discours redondant, se profile au contraire une grande diversité de thèmes secondaires.

Les tons du plain-chant ou tons psalmodiques sont *les cordes choisies dans les échelles modales pour assurer la fonction de récitation des psaumes* ; Le choix de ces cordes *est opéré en fonction de la finale du mode dans lequel l'antienne qui précède le psaume est chantée* (Olivier Cullin)[21]. Les tons permettent ainsi de classer les antiennes de la messe ou de l'office en différents groupes. Ils se partagent entre deux catégories principales. Lorsque la psalmodie est prononcée sur une note plus aiguë que la finale, le ton est dit « authente » ; à l'inverse, lorsque cette note est plus grave que la finale, le ton est dit « plagal ». Il y a quatre finales dans la musique grégorienne (*ré*, *mi*, *fa* et *sol*) ; on a par conséquent quatre couples de tons[22]. Cette distinction et la terminologie qui s'y rapporte (authente/plagal) seront d'une grande importance pour l'analyse qui va suivre.

Chapiteau 7 : une théorie musicale, ses ressorts théologiques et anthropologiques

Le concept de *ton* n'est explicité que dans les deux premiers vers du poème inscrit sur le C 7. Dans le premier vers, on trouve sa forme latine : *tonus*. Or ce mot est susceptible de désigner de multiples phénomènes sonores, pas nécessairement un *ton psalmodique*. Seul le contexte dans lequel il est employé permet de lever

---

[21] O. CULLIN, « Ton psalmodique », *Guide de la musique*…, dir. Fr. Ferrand, p. 101.

[22] Comme l'écrit M. HUGLO (*Les tonaires*, p. 380), la double organisation de l'échelle autour d'une des quatre toniques possibles confère au répertoire grégorien une systématisation de la composition bien supérieure aux autres procédés de composition plus anciens. Sur la terminologie des tons, voir *ibid*.

l'ambiguïté. En revanche, dans le deuxième vers, le mot *ptongus*, dérivé du grec *phthongos, renvoie très précisément, et sans l'équivoque que renferme la traduction latine, à un son qui est proprement musical, c'est-à-dire à un son distinct du bruit car quantifiable selon la loi des nombres*, comme l'écrit Isabelle Marchesin[23].

Le domaine des *ptongi* est celui des sons régis par des intervalles. Dans ce système, la valeur d'*un ton* correspond au rapport 9/8. Une nouvelle fois, c'est le contexte dans lequel s'insèrent les mots *tonus* et *ptongus*, à savoir l'énumération de huit « tons », qui permet d'établir qu'ici, ils ne désignent pas ce rapport de 9/8, mais les huit *tons psalmodiques* qui structurent le répertoire du plain-chant.

Hic tonus orditur modulamina musica primus

Le premier mot du vers relatif au premier ton, *hic*, est sans conteste le plus problématique. On a pu le traduire par « ce », « voici » ou « ici ». La scansion du vers n'est d'aucune aide pour déterminer s'il s'agit d'un adverbe ou d'un adjectif. À priori, le *I* de l'adjectif est court tandis que celui de l'adverbe est long, mais la consonne initiale de *tonus* implique nécessairement la scansion Hīc tŏnŭs. Ainsi, des traductions « ce » (ou « voici », sorte de variante renforcée) et « ici », aucune n'est fausse. La juxtaposition de *hic* et de *tonus* invite naturellement à y voir un démonstratif (« ce ton »), mais on verra dans un instant que les règles prosodiques de composition de l'hexamètre ne permettaient pas d'écrire *Hic orditur tonus*. Là encore, l'argument n'est pas décisif [24].

En tant qu'adjectif démonstratif, *hic* serait susceptible d'établir un lien entre le premier ton du plain-chant et la représentation figu-

---

[23] I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 88. Voir également J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 74.

[24] Je remercie E. Ingrand-Varenne d'avoir attiré mon attention sur ces problèmes.

rée du musicien en action : « ce premier ton » serait celui sur lequel le joueur de luth serait en train de psalmodier. En tant qu'adverbe, le champ référentiel de *hic* serait bien plus étendu. « Ici » (dans la mandorle) pourrait toujours traduire une relation entre l'inscription et la figure, ce que restitue également la traduction de *hic* par « voici » dans le *CIFM* [25]. On pourrait aussi y comprendre « en ce lieu » ; *hic* ferait dans ce cas le lien entre l'image et son lieu d'exposition : l'église[26]. Enfin, cet « ici » pourrait désigner l'« ici-bas », par opposition à un « au-delà » supérieur et inaccessible[27].

À ce stade de l'analyse, l'éventail des possibilités d'interprétation de ce petit mot doit rester ouvert. Il faudra se pencher par la suite sur les modalités de son insertion dans la composition iconographique[28]. Dans l'attente de prochains développements, on doit retenir, par-delà l'ambiguïté de nature du mot *hic*, son indiscutable emploi déictique : *hic* est un élément connecteur, et sa position en tête des deux quatrains consacrés aux tons du plainchant laisse présager son importance à l'échelle de cet ensemble[29].

*

[25] Sur ce type de relation, voir *infra* (p. 374) l'exemple de l'inscription accompagnant le Christ trônant dans le *libellus missae* de Reichenau (troisième quart du Xe siècle).

[26] Voir V. DEBIAIS, *Messages de pierre*, p. 337. On peut citer l'exemple de l'inscription absidale de la basilique du Latran (Rome, début du Xe siècle) ; transcription C. BELTING-IHM, « Zum Verhältnis von Bildprogrammen… », p. 157 :

AVLA DEI HAEC SIMILIS SYNAI SACRA IVRA FERENTI
VT LEX DEMONSTRAT HIC QVAE FVIT EDITA QVONDAM
LEX HINC EXIVIT MENTES QVAE DVCIT AB IMIS
ET VVLGATA DEDIT NOMEN PER CLIMATA SAECLI.

[27] Voir D. IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu*, p. 280-281 ; C. TREFFORT, *Mémoires carolingiennes. L'épitaphe entre célébration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique (milieu VIIIe-début IXe siècle)*, Rennes, 2007, p. 127 ; *ID.*, « Espace ecclésial… », p. 250-251.

[28] Voir *infra*, p. 343.

[29] Voir *infra*, p. 218.

Tous les hexamètres inscrits sur les chapiteaux du rond-point de Cluny III comportent des rimes léonines (plus ou moins justes et rarement riches) à l'exception de *Hic tonus…*, où c'est *orditur* qui se trouve à la rime interne. Si l'on respecte les choix sémantiques de l'auteur du vers, et sachant que le *O* de *tonus* est bref, il faut constater qu'il était impossible de le placer avant la coupe penthémimère. Dans le respect des règles de composition des hexamètres léonins, l'ordre des mots proposé était le seul possible, et parmi ces mots *orditur* était le seul à permettre, à défaut d'une rime en [us], une assonance en [u]. Les règles prosodiques ont donc primé ici sur la perfection des rimes[30]. Dans le même temps, l'auteur a su trouver dans cette assonance un compromis entre les difficultés vraisemblablement rencontrées dans la composition de ce premier vers et la régularité phonique de l'ensemble du poème épigraphique du C 7, où reviennent constamment les rimes en [us], sauf dans le troisième vers — on s'arrêtera sur cette singularité.

Selon Jacques Chailley, le verbe *ordior* sous-entend une idée d'origine, de succession organisée. Après Leo Schrade, il cite Macrobe (première moitié du ve siècle) pour illustrer la dimension originaire du premier terme de la numération[31] : [*Unus*] *non numerus, sed fons et origo numerorum*[32]. On trouve des mots très semblables dans le tonaire de Bernon de Reichenau (c. 983-1048), seul auteur qui associe la portée philosophique du premier nombre à la théorie musicale[33]. Les sens que Gaffiot donne à la voie passive d'*ordior* sont « commencer », « ourdir » (comme l'araignée « ourdit » sa toile), « faire une trame » : le premier ton n'ourdit pas seulement le premier mode, il ourdit tous les modes du plain-chant.

---

[30] Fr. SALET (*Cluny et Vézelay*, p. 43) et N. Stratford (*CSC* 1.2, p. 537) y voient une erreur du lapicide.

[31] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 74-75 ; *ID.*, « Essai d'explication… », p. 210. L. SCHRADE, « Die Darstellungen der Töne… », p. 120.

[32] Macrobe, *In somnium Scipionis*, I, 6, 7, éd. et trad. M. Armisen-Marchetti, t. 1 (CUFSL, 360), p. 26.

[33] Cit. L. SCHRADE, *op. cit.*, p. 120 ; J. CHAILLEY, *op. cit.*, p. 75.

Je retiens la traduction « ourdir » comme la plus riche et la plus littérale.

Quant à la forme *primus tonus orditur*, elle est employée par certains théoriciens de la musique dans la définition des caractéristiques modales des tons (*Primus tonus orditur sua mela in C graui usque ad A…, Secundus tonus orditur sua mela in A graui usque ad F…*, etc.)[34]. L'auteur de l'hexamètre a peut-être emprunté le verbe *ordior* à cette littérature ou à des textes dérivés.

La dimension théorique du poème apparaît dès le premier vers avec évidence ; c'est pour la préserver et, dans le même temps, pour éviter tout amalgame avec une conception anachronique de la « musique » que je préfère conserver le terme latin *musica* dans la traduction.

Subsequitur ptongus numero vel lege secundus

Outre la charge théorique que l'on a décrite plus haut, le mot *ptongus* possède des qualités métriques qui conviennent parfaitement à la composition du deuxième hexamètre. À l'instar du quatrième (*Succedit quartus…*), il commence par un verbe assurant la connexion sémantique avec le vers précédent : *subsequor*. Le choix d'un verbe intégrant le préfixe *sub-* est particulièrement pertinent dans le contexte de la relation authente-plagal puisque, du point de vue de la hauteur de son, le second se situe bien *sous* le premier. Jacques Chailley note également que *sequor* et *secundus* ont la même racine[35]. La traduction la plus naturelle de *subsequitur* reste « il est suivi de près » ; « vient consécutivement » (Isabelle Marchesin) en est également très proche.

---

[34] Voir M. HUGLO, *Les tonaires*, p. 385. Oxford, Bodleian Library, Bodley 613, fol. 40 v° (c. 1100-1150).

[35] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 75 ; *ID.*, « Essai d'explication… », p. 205. Sur la relation de hiérarchie entre authente et plagal, voir I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », n. 11, p. 87.

On constate dès maintenant l'importance des choix sémantiques dans la composition de ces vers. *Subsequitur* comptant déjà quatre syllabes, il eut été impossible de faire rimer le mot *tonus* à la coupe penthémimère, sa première syllabe étant brève. *Ptongus* est en revanche adéquat dans cette configuration, puisque la diphtongue {ng} entraîne la scansion d'un *O* long (tandis que celui de *tonus* est bref).

La mise en jeu de la loi des nombres dans les hexamètres est on ne peut plus explicite dans le deuxième, avec l'expression *numero vel lege*. *Vel* établit une relation de quasi synonymie entre les deux termes, bien que la position de *lex* soit prépondérante. Une des questions soulevées par saint Augustin (autorité essentielle de la théorie numéro-musicale) dans le traité *Du libre arbitre* est justement la mise en relation des nombres et des lois supérieures édictées par la sagesse divine. Dans le onzième chapitre du deuxième livre, le maître établit que, quoi qu'on ne puisse pas trancher sur la supériorité du « nombre » ou de la sagesse (humaine) il reste certain que les deux sont liés par une vérité inaltérable[36]. De même, le syntagme *numero vel lege* ne signifie pas que la « loi » prévaut sur le nombre ; c'est davantage par souci d'expliciter la nature de ce « nombre » (et pour compléter le vers) que lui est adjointe la notion de *loi*. Cette explicitation devait paraître importante dans la mesure où elle a obli-

[36] Augustin d'Hippone, *De libero arbitrio*, II, 12, trad. F.-J. Thonnard (BA, 6), p. 278-279 : *Tantum illud attende, quod et quaestioni quam suscepimus satis est, et humilioribus etiam mentibus, quales nos sumus sese manifestat, quia etsi clarum nobis esse non potest utrum in sapientia, vel ex sapientia numerus, an ipsa sapientia ex numero, an in numero sit, an utrumque nomen unius rei possit ostendi ; illud certe manifestum est utrumque verum esse, et incommutabiliter verum*. Traduction : « Remarque seulement une chose, qui suffira d'ailleurs pour la question posée et qui est évidente, même pour d'humbles esprits, comme les nôtres : si nous ne pouvons savoir clairement si le nombre vient de la sagesse ou existe en elle, ou si la sagesse elle-même vient du nombre ou existe en lui, ou si l'on peut y voir une même chose sous un double nom, il est en tout cas évident que l'un et l'autre est vrai, et d'une immuable vérité ».

gé l'auteur du vers à une licence métrique, le *E* de *vel* étant long alors qu'il devrait être bref.

*

À l'instar d'autres vers du C 7 et du C 8, ceux relatifs aux deux premiers tons font peut-être référence aux antiennes-types contenues dans les tonaires médiévaux et composées spécialement pour le classement des huit modes du chant grégorien. Celles-ci remplacent progressivement, à partir du second tiers du Xe siècle, les formules « échématiques » construites sur les mots *Nonnenoeane* et *Noeagis*, qui remplissaient cette fonction jusque-là[37]. Plusieurs auteurs ont avancé qu'un tonaire attribué à l'abbé Odon de Cluny pouvait être la source des inscriptions des chapiteaux, mais on a vu que cette attribution était erronée : le tonaire en question est d'origine italienne (sa diffusion se situe aux XIe-XIIe siècles) et qu'il est l'œuvre d'un abbé Odon sans rapport avec le précédent[38]. D'ailleurs, aucun tonaire attribué à Odon de Cluny ne serait authentiquement de sa main[39]. Il demeure que les antiennes-types contenues dans ce tonaire étaient en usage dans la plupart des tonaires occidentaux à partir de la fin du Xe siècle, et qu'elles étaient forcément connues à Cluny, sans être mises au crédit du saint-abbé à cette époque (ce sera le cas plus tard)[40].

---

[37] M. HUGLO, *Les tonaires*, p. 386-388.

[38] Voir *supra*, n. 33, p. 96.

[39] M. HUGLO, *op. cit.*, p. 182-185.

[40] Les antiennes-types ne sont pas davantage l'œuvre de Réginon de Prüm (on trouve cette attribution dans K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 79) ; incluses dans le tonaire de ce dernier, contenu dans un manuscrit de la Bibliothèque royale de Belgique (Bruxelles, ms. 2750-65, cat. 933, fol. 42 r°-67 v°), elles y sont de seconde main (M. HUGLO, *op. cit.*, p. 79). Aucune référence du catalogue de la bibliothèque de Cluny (*Inventaire des manuscrits de la Bibliothèque nationale : fonds de Cluni*, éd. L. Delisle, Paris, 1874 p. 337-373) n'attribue de tonaire à Odon de Cluny et aucun témoin manuscrit du corpus actuel des tonaires de l'abbé Odon n'est passé par cette bibliothèque. Sur le catalogue de

Les fonctions des textes d'antiennes-types et des hexamètres des chapiteaux doivent être distinguées. Comme l'écrit Jacques Chailley au sujet de la composition des vers des chapiteaux, *la démarche était différente de celle des écolâtres qui, pour faire retenir les* formulae *musicales des huit tons, avaient imaginé d'accoler à chacun un texte scripturaire contenant l'énoncé de leur numéro. L'objectif* [*des écolâtres*] *était exclusivement mnémotechnique (ces antiennes fictives n'ont jamais été reconnues par la liturgie) et ne comportait aucun sous-entendu exégétique*[41]. Même si certains hexamètres attestent une référence textuelle aux antiennes-types — l'idée de référence pourrait en effet se révéler plus pertinente que celle de source, trop positive et connotée —, on s'attachera avant tout, comme on vient de le faire pour les deux premiers tons, à l'analyse du travail formel et poétique qui est à l'origine de ces inscriptions, car c'est justement par ce travail que les deux types de textes se distinguent.

En effet, dans le cas des deux premiers tons, plus que les mots, c'est leur relation qui justifie un rapprochement avec leurs antiennes-types respectives ; voici le texte des deux premières antiennes-types[42] :

1. *Primum quaerite regnum Dei* (Mt 6, 33) ;
2. *Secundum autem est simile huic* (Mc 12, 31).

Comme sur le C 7, la première proposition évoque l'établissement d'un ordre, et la deuxième, sa perpétuation. Avec son *numero vel lege* le deuxième hexamètre du chapiteau est plus disert que l'antienne-type dans la description de cette relation. La métrique des

---

la bibliothèque de Cluny au XIe siècle, voir V. von BÜREN, « Le catalogue de la bibliothèque de Cluny du XIe siècle reconstitué », *Scriptorium*, 46.2, 1992, p. 256-267.

[41] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 92.

[42] K. MEYER (« The Eight Gregorian Modes… », p. 82) relie *ordior* et *regnum*, mais la connexion entre les mots apparaît relativement superficielle ; elle n'intervient que sur le plan des connotations.

vers concrétise le lien existant entre le premier et le deuxième ton : les deux premiers hexamètres s'ouvrent sur une séquence dactyle-spondée-dactyle qui contraste avec le couple spondée-spondée des deux derniers.

Tertius impingit Christum que resurgere fingit

Les deux premiers hexamètres reportaient l'élément numérique désignant chaque ton à la rime finale ; par contraste, cet élément est présenté en début de vers dans le troisième et le quatrième hexamètre, au prix d'une licence métrique concernant *tertius*, dont le *I* est long au lieu d'être bref. L'articulation du deuxième et du troisième vers est ainsi construite sur le chiasme *secundus/tertius*.

Le choix des rimes du troisième hexamètre est différent de celui, très homogène, des trois autres ; c'est d'ailleurs le seul des quatre vers à présenter des rimes riches, en [ingit], surcroît d'ornementation qui n'est sans doute pas étranger à l'évocation du Christ dans ce vers[43]. Associé au chiasme décrit précédemment, le contraste phonique introduit par le changement de rime marque une sorte de tournant « dramatique » dans le poème : après la description neutre de l'ordonnancement des deux premiers tons, l'effet de contraste sied particulièrement au « jaillissement » du troisième ton (*impingo*) ; les verbes sont désormais conjugués à la voie active.

Les rimes mettent en valeur le parallèle établi entre les deux verbes du vers : *impingo* (frapper, heurter, jaillir) et *fingo* (façonner, fabriquer, imaginer), peut-être pour établir une analogie entre l'expression musicale et sa fonction représentative : le troisième ton surgirait *à l'image* du Christ ressuscité de son tombeau. Si l'on se réfère aux antiennes-types des tonaires, la correspondance entre le troisième ton et la Résurrection est évidente : *Tertia dies est quod est facta sunt* — telles sont les paroles du disciple Cléophas au Christ

[43] La rime « riche » implique les deux dernières syllabes du mot.

qu'il n'a pas encore reconnu sur le chemin d'Emmaüs (Lc 24, 21)[44]. Correspondance n'est certes pas analogie[45]. Jacques Chailley propose d'associer directement *impingit* à l'« éthos »[46] du troisième ton, décrit plus tardivement par Jean Cotton comme un « bondissement austère et comme révolté »[47]. Or ce ton est défini par un intervalle ascendant particulièrement étendu entre la note finale et la dominante — c'est le seul ton à user de la sixte quand les autres se limitent à la quinte. On pourrait voir dans cette « ascension tonale » une image musicale du mouvement vertical du Christ sortant de son tombeau. L'analogie entre le troisième ton et la Résurrection fonctionnant à la fois sur le plan numérique (avec l'antienne-type) et sur le plan musical, il est probable que l'auteur de l'hexamètre a cherché à rendre compte de cette double connexion avec le verbe *fingo*, que je traduis donc par « représenter »[48].

Traduire *impingo* par « jaillir » met en valeur le clivage sémantique existant entre les deux parties du poème. Au demeurant, *impingo* pourrait être traduit par « peindre », verbe surprenant à l'égard d'un sujet musical, mais dans la perspective d'une « représentation » de la Résurrection, *impingo* pourrait avoir été choisi pour sa dénotation picturale. Une lecture intégrant les deux sens du verbe donnerait lieu à une figuration de la Résurrection comme un jaillissement chromatique.

Cette hypothèse est à considérer avec la plus extrême prudence et je m'en tiendrai à une traduction du verbe *impingo* par « jaillir ».

---

[44] K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 82.

[45] Le troisième mode est celui de la *uox iubilo*, mais c'est aussi le cas du quatrième, ce qui ne colle pas avec la sémantique du quatrième hexamètre. Voir Abbé Odon, *Opuscula de musica*, éd. *PL* 133, col. 756.

[46] Sur le concept d'éthos dans la théorie musicale, voir J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 90.

[47] *Ibid*., p. 77.

[48] Pour J. CHAILLEY (*ibid.*, p. 76 ; *ID.*, « Essai d'explication… », p. 210), le troisième hexamètre est le seul pour lequel une telle analogie fonctionne ; il se démarque ainsi de l'étude de K. Meyer, où l'association des inscriptions avec l'éthos des modes est systématique.

Succedit quartus simulans in carmine planctus

À l'image du deuxième vers du C 7, le quatrième s'ouvre sur un verbe assurant la transition avec le vers qui le précède : *succedo*. Le verbe introducteur hiérarchise à l'identique (en la spatialisant : *sub-cedo*) la relation entre l'authente et son plagal.

Faisant écho au *fingit* du troisième hexamètre, *simulans* met en relation le ton musical avec un *planctus*. Le terme désigne à la fois une pièce littéraire, poétique ou musicale. La polysémie du mot *carmen* (chant, poème, incantation, enchantement) pourrait servir de trait d'union entre la composition versifiée et sa référence musicale mais le *carmen* en question imite la « plainte » du quatrième ton ; il imite par conséquent un son diastématique, ce qui fait pencher la signification de *planctus* du côté d'une composition musicale[49]. Selon Monique Goullet, l'expression *in carmine* désigne en effet sans ambiguïté le *planctus* comme un chant funèbre versifié et non comme une plainte spontanée[50]. Je laisserai par conséquent le mot *planctus* en latin dans la traduction pour distinguer le concept médiéval.

Les conditions de performance des *plancti* médiévaux sont mal connues, notamment sur le plan de la diction et du chant[51]. Il ne fait aucun doute qu'un *planctus* tel que celui composé au XIe siècle par le moine clunisien Jotsald en l'honneur de l'abbé Odilon est une œuvre profondément musicale, sinon dans son exécution, au moins dans sa composition — Monique Goullet a souligné la grande proximité de ce texte avec le Cantique des cantiques[52]. La musicalité de l'œuvre

---

[49] Le sujet du vers confine l'ambivalence dont on a parlé au seul mot *carmen* ; on rappellera, pour nuancer davantage cette idée d'ambivalence (qui ne perd pas nécessairement en pertinence ce qu'elle gagne en subtilité), que les intéressantes qualités métriques de *carmine* (il forme à lui seul un dactyle) ont pu orienter ce choix sémantique — en revanche, le *I* long du *in* qui le précède est une licence.

[50] Voir M. GOULLET, « *Planctum describere* », p. 188 (renvoie à Cl. THIRY, *La plainte funèbre*, Turnhout, 1978).

[51] M. GOULLET, *op. cit.*, p. 207.

[52] *Ibid.*, p. 203-204.

est évoquée dans le premier vers par ce qui semble être une métaphore vocale du son instrumental : *Ad fletus uoces extendat corda sonoras*[53]. Sans établir de lien direct entre le quatrième vers du C 7 et le poème de Jotsald, le *simulans* contenu dans le premier traduit probablement la même idée : le son diastématique produit par un instrument est à même d'exprimer voire d'imiter la tristesse des funérailles. Y a-t-il un lien privilégié entre l'expression funèbre de l'hexamètre et le quatrième ton dans la tradition occidentale ?

Pour Kathi Meyer le caractère funèbre du quatrième ton provient du fait que le chant *Media vita*, habituellement attaché à la célébration des funérailles, était entonné sur le quatrième mode[54]. L'existence de ce chant funèbre suffit-elle à justifier la sémantique de l'hexamètre ? Ce rapprochement laisse en suspens la construction poétique de l'ensemble car elle ne permet pas de comprendre le quatrième ton dans sa relation au troisième : on saisit mal en effet pourquoi un chant funèbre devrait *succéder* au triomphe du Christ sur la mort.

Les auteurs ont peu appliqué la référence aux antiennes-types dans le cas de cet hexamètre[55]. Pourtant, l'implication de l'antienne-type du quatrième ton — *Quarta vigilia venit ad eos* — résoud potentiellement le problème chronologique posé par la succession du *planctus* à la Résurrection. Cette antienne-type évoque le miracle du Christ marchant sur les eaux en citant les évangiles de Matthieu et de Marc (Mt 14, 25 ; Mc 6, 48). La venue du Christ vers les apôtres apeurés par la tempête qui met leur navigation en péril a été interpré-

---

[53] Jotsald de Saint-Claude, *Planctus de transitu*…, v. 1, éd. et trad. M. Goullet, p. 191. L'hypothèse d'une métaphore qui ferait du son d'une corde une image de la voix humaine doit être exprimée avec prudence car le mot *vox* peut désigner, plus largement que le son produit par les cordes vocales de l'homme, tout ce qui résonne (I. MARCHESIN, *L'image organum*, p. 35). Il reste que les troisième et quatrième vers du *planctus* s'adressent directement à la foule des pleurants, ce qui étaye la lecture métaphorique du premier vers.

[54] K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 83.

[55] Elle ne se trouve que chez E. VETTER et P. DIEMER (« Zu den Darstellungen der acht Töne… », p. 42) sans la référence à saint Jérôme qui est faite *infra*.

tée, notamment par saint Jérôme, comme une préfiguration du retour salvateur du Christ à la fin des temps : après la Résurrection (et l'Ascension) les chrétiens se plaindront des périls qui leur seront infligés jusqu'au retour du Sauveur[56].

Laissant cette possibilité de lecture de côté, Jacques Chailley propose de relier cet hexamètre à un autre épisode de l'Évangile : celui de la résurrection de Lazare, qui a lieu quatre jours après sa mise dans le tombeau (Jn 11, 17). La symbolique des nombres recouperait ainsi la distinction entre les simples mortels et le Seigneur car, d'après saint Augustin, trois est le nombre de l'âme immortelle et quatre celui des corps périssables (le corps de Lazare a commencé à se décomposer au quatrième jour)[57]. Une telle hypothèse d'interprétation, qui assume le lien numérique (et donc, quelque part, musical) entre le troisième et le quatrième ton, a en outre le mérite de répondre au thème funèbre de l'hexamètre, ce qui n'était pas le cas de l'hypothèse précédente. Ainsi, c'est à travers le thème du devenir différencié des corps que les hexamètres assurent la connexion

---

[56] Jérôme de Stridon, *Commentaria in Evangelium sancti Matthaei*, II, 107, éd. et trad. É. Bonnard, *Commentaire sur saint Matthieu*, t. 1, Paris, 1977 (SC, 242), p. 312-313 : *Quarta autem uigilia noctis uenit ad eos ambulans supra mare. Stationes et uigiliae militares in terna horarum spatia diuiduntur. Quando ergo dicit quarta uigilia noctis uenisse ad eos Dominum, ostendit tota nocte periclitatos, et extremo noctis atque in consummatione mundi eis auxilium praebiturum*. Traduction : « À la quatrième veille de la nuit, il vint à eux en marchant sur la mer. Les gardes et les veilles des soldats sont divisées en durées de trois heures. Donc lorsque l'Évangéliste dit que le Seigneur vint à eux à la quatrième veille de la nuit, il montre qu'ils ont été en péril durant toute la nuit et qu'il viendra à leur secours à la fin de la nuit et à la consommation du monde ». Cette exégèse sera reprise textuellement dans les commentaires des évangiles de Bède le Vénérable et de Raban Maur (Bède le Vénérable, *In Marci Evangelium expositio*, II, 5, éd. *PL* 92, col. 131-302, ici col. 196 D ; Raban Maur, *Commentarium in Mattheum*, V, 14, éd. *PL* 107, col. col. 727-1156, ici col. 970 A-B).

[57] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 78. Augustin d'Hippone, *Enarrationes in Psalmos*, 6, 2, éd. Cl. Weidmann, *Pars 1 A* (*CSEL*, 93.1 A), p. 123-125. I. MARCHESIN (« Les chapiteaux de la musique… », p. 88) ajoute que la symbolique trinitaire, forcément céleste, du vers *Tertius impingit…* s'opposerait à la symbolique quaternaire, de connotation terrestre, du vers *Succedit quartus…*

sémantique des deux tons — la résurrection au troisième jour pour le Christ ou la déchéance à partir du quatrième jour, accompagnée d'un rituel auquel participe le *planctus*, pour le commun des mortels.

Il n'est pas question de Lazare dans les commentaires médiévaux du tonaire. Au demeurant, le quatrième ton recouvre un répertoire incluant les antiennes *Anxiatus est* et *O mors*, comme l'a signalé Jean Michaud à partir du tonaire de l'abbé Odon, ce qui, faute d'ouvrir une nouvelle piste, confirme en partie l'existence d'une adéquation entre le contenu de l'hexamètre et la sémantique attachée au quatrième ton[58].

*

On proposera une vision synthétique des inscriptions du C 7 une fois analysées celles du C 8[59].

Chapiteau 8 : une rédemption musicale

Aucun verbe connecteur tel que *subsequor* ou *succedo* n'apparaît dans les inscriptions du C 8 ; ces quatre hexamètres n'explicitent pas de la même manière que ceux du C 7 la relation unissant les authentes aux plagaux. Comme on va le voir, cette relation passe désormais au second plan.

Par mesure de clarté, on associera la numérotation des hexamètres à celle des tons : on désignera ainsi le premier vers du C 8 comme le cinquième de l'ensemble.

Ostendit quintus quam sit quisquis tumet imus

La position occupée par le verbe *ostendo* (conjugué à la voie active) rappelle le dernier hexamètre du C 7 (*Succedit quartus…*) ;

[58] J. MICHAUD, « Les inscriptions romanes… », p. 170.

[59] Voir *infra*, p. 213 et suivantes.

l'élément numérique est placé dans les deux cas à la rime interne (*quartus*, *quintus*). *Imus* produit la rime finale. Il se juxtapose au troisième verbe de l'hexamètre (*tumet*), qui forme le dactyle du pénultième pied avec la dernière syllabe de *quisquis*. L'auteur du vers a exploité au mieux les règles prosodiques de l'hexamètre léonin pour mettre en scène le contraste sémantique existant entre les deux termes antithétiques : *tumet* (« s'enfle », « se gonfle d'orgueil »[60]) et *imus* (« le plus bas »). Ces mouvements contradictoires d'ascension et de chute peuvent faire directement allusion à la mélodie-type du cinquième ton, comme l'explique Jacques Chailley[61].

Musique et morale sont certes liées par Boèce[62], mais cette *démonstration* de morale chrétienne — *obs-tendo* signifie « tendre en avant », « présenter », « exhiber » — n'aurait-elle pas une signification plus précise en relation avec le cinquième ton grégorien ? L'abaissement des orgueilleux par le Seigneur est un thème vétéro-

---

[60] Selon Gaffiot, l'acception « s'enfler d'orgueil » est virgilienne. Virgile, *Aeneis*, XI, 854, trad. J.-P. Chausserie-Laprée (Œuvres complètes de Virgile, 1), p. 540-541.

[61] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 83 : « Comme pour le 3ème ton, le symbole numérique pourra également s'appuyer sur une observation musicale [hypothèse déjà émise dans J. EVANS, *Cluniac Art*…, p. 119], que consigne Jean Cotton d'Afflighem : « Certains sont soulevés par la fougue discrète du 5ème ton, et brusquement retombent sur sa finale ». Ce qui est vrai, mais ne l'est pas seulement pour le 5ème ton : on pourrait en dire autant des 3 autres authentes. La mélodie type y monte d'abord à la teneur, puis retombe à la finale. Pourquoi avoir au 3ème ton retenu seulement l'ascension, et au 5ème seulement mentionner la chute [L'auteur néglige *tumeo*] ? Sans doute à cause de la mobilité du si, le plus souvent bécarre dans l'ascension, puis bémolisé dans la descente ». L'absence d'un système dans la sémantique musicale des vers peut s'expliquer plus simplement par la recherche d'un propos plus général.

[62] E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, vol. 1, p. 11-12.

testamentaire (Si 10, 17)[63]. Il faut peut-être lier cette forme de victoire spirituelle (et pas seulement de victoire sur l'orgueil) à l'image des vertus terrassant les vices, apparue dans l'illustration des manuscrits de la *Psychomachie* de Prudence dès le IXe siècle puis largement diffusée dans la sculpture monumentale[64]. Du reste, on ne doit pas perdre de vue que *superbia* n'est pas nommée dans le texte épigraphique : il ne s'agit pas d'un thème psychomachique à proprement parler. L'abaissement de ceux qui cherchent à s'élever (trop haut) rappelle encore plus directement la chute de Lucifer (Is 14, 12 et suivants)[65].

Dans le Nouveau Testament, la symbolique du nombre 5 est notamment attachée à la parabole des dix vierges, objet de l'antienne-type couramment associée au cinquième ton : *Quinque prudentes intraverunt* (Mt 25, 10). Kathi Meyer a connecté directement la signification de l'hexamètre avec celle de cette antienne-type, comme si l'inscription du chapiteau exprimait la morale de la parabole[66]. Avant Kathi Meyer, Leo Schrade avait examiné indirectement ce lien sémantique, à partir du traité musical d'Aribon de

---

[63] *Bible*, dir. L. Pirot et A. Clamer, t. 6, p. 620 :

sedes ducum superborum destruxit Deus
et sedere fecit mites pro eis ;

Traduction :

Le Seigneur a renversé les trônes des princes,
Et a fait asseoir à leur place des débonnaires.

[64] J. O'REILLY, *Studies in the Iconography*…, p. 48-49. La figure de la chute est associée à *Superbia* de manière privilégiée dans la *Psychomachie* : s'élançant à cheval contre *Humilitas*, elle tombe dans une fosse : Prudence, *Psychomachia*, v. 257, éd. J.-L. Charlet, trad. *ID.* et M. Lavarenne, *Œuvres*, t. 3, *Psychomachie, Contre Symmaque*, Paris, 1948 (CUFSL, 121), p. 5-82, ici p. 59. Voir également le thème du Christ (et de saint Michel) terrassant les créatures du démon : H.L. KESSLER, « Evil Eye(ing) », p. 109 et suivantes.

[65] *Bible*, dir. L. Pirot et A. Clamer, t. 7, p. 68.

[66] K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 82.

Liège (c. 1023-c. 1088)[67]. Examinant la dimension symbolique du nombre cinq, ce dernier écrit que l'âme possède cinq fenêtres (les cinq sens) par lesquelles peuvent s'introduire les plaisirs terrestres tandis que les mortels restent sourds à la musique céleste. Or la comparaison des cinq sens à cinq fenêtres se trouve déjà exprimée par saint Augustin au sujet des dix vierges de la parabole : les cinq sens de l'âme sont les vierges sages, les cinq sens du corps, les vierges folles[68]. Le texte de l'antienne-type résonnerait ainsi dans la première inscription du C 8. Néanmoins, une lecture attentive d'Augustin invite à nuancer ce rapprochement : ce n'est pas par orgueil que les vierges folles échouent, c'est par manque de conscience — cette conscience de la virginité de l'âme que l'on trouve dans l'Écriture et que représente l'huile des lampes[69].

Quelle que soit l'importance des sources textuelles que l'on vient de citer, il semble donc capital de considérer le vers *Ostendit quintus…* en lui-même et dans sa relation avec les autres vers du poème épigraphique plutôt que de chercher à l'expliquer par des textes théoriques ou théologiques.

Si cupis affectum pietatis respice sextum

L'hexamètre relatif au sixième ton se divise en deux propositions. L'élément numérique est cette fois rejeté en fin de vers. Le retour à la ligne respecte le clivage des deux propositions, un clivage renforcé par une consonance entre *cupis* et *pietatis* qui se limite à la

---

[67] L. SCHRADE, « Die Darstellungen der Töne… », p. 136-137. Aribon de Liège, *Musica*, éd. *GS* 2, p. 197-230, ici p. 220 : *Seu intelligamus V. musas V. sensuum noxias fenestras, per quas anima bibit temporalium delectationes & musas*.

[68] Augustin d'Hippone, *Enarrationes in Psalmos*, 147, 10, éd. Fr. Gori, *Pars 5* (*CSEL*, 95.5), p. 208-209.

[69] E. VETTER et P. DIEMER, « Zu den Darstellungen der acht Töne… », p. 43.

première ligne[70]. Ce vers est le seul des deux chapiteaux musicaux où le ton n'exerce pas, en tant que tel ou par le truchement de son numéro, la fonction de sujet. Le sujet de l'énonciation s'adresse ici à un « tu » sur le mode impératif.

L'« affect de piété » que le sixième ton appelle à observer résonne comme une prescription après l'avertissement du cinquième ton concernant l'« enflement » des orgueilleux[71]. Ce discours moral étant exprimé en termes d'élévation et d'abaissement, le thème de la piété recoupe sans doute métaphoriquement la relation d'infériorité du plagal (sixième ton) par rapport à son authente (cinquième ton)[72]. Pour aller plus loin dans l'adéquation thématique du vers aux caractéristiques musicales du sixième ton, Jacques Chailley précise que *le resserrement du noyau à une simple tierce, avec la sérénité de la tierce majeure, donne bien au sixième ton l'atmosphère de douceur que relèvera plus tard Luther*[73].

Pour Kathi Meyer, il y aurait une connexion sémantique entre l'antienne-type *Sexta hora sedit super puteum* (Jn 4, 6) et l'hexamètre ; ce dernier donnerait une lecture synthétique du quatrième chapitre de l'évangile de Jean, où le Christ dialogue avec la samaritaine[74]. Mais Jacques Chailley rappelle que la plupart des to-

---

[70] L'examen des retours à la ligne, et par là de la disposition du texte, anticipe quelque peu sur l'analyse iconographique proprement dite. Elle se justifie ici par ses implications phoniques et prosodiques.

[71] L. SCHRADE (« Die Darstellungen der Töne… », p. 137) cite Gil de Zamora (*Ars musica*, éd. *GS* 2, p. 369-393, ici p. 387) au sujet des larmes provoquées par le sixième ton : *Et notandum, quod sextus tonus est pius & lacrymabilis, & conveniens illis, qui facile ad lacrymas provocantur*. L'injonction *respice* a également la valeur d'une conversion dans une inscription de l'arc triomphal de la basilique San Clemente à Rome (première moitié du XIIe siècle) ; elle est placée sous les pieds des saints Pierre et Clément, édition inédite (V. Debiais) : *Respice p(ro)missu(m) Clemens a me tibi Ch(rist)um*.

[72] I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 89.

[73] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 83.

[74] K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 82.

naires aquitains ont comme antienne-type *Sexta hora ascendit in crucem* pour le sixième ton[75].

Un dernier point ne semble pas avoir attiré l'attention jusqu'à présent : les différentes significations de *respicio* à la forme transitive (*re-specio* : « se retourner », « tourner les yeux », « avoir l'œil sur… » selon Gaffiot). Outre les qualités métriques du verbe, sa dimension *visuelle* et le *mouvement* qui lui est associé sont peut-être significatifs dans le contexte iconographique du C 8[76].

Insinuat flatum cum donis septimus almum

Dans le septième vers, l'écart entre le complément d'objet *flatum* et son adjectif (*almum*), que l'on s'attendrait à voir juxtaposés, n'a d'égal que celui qui sépare *tonus* et *primus* dans le premier vers du C 7, ou *ptongus* et *secundus* dans le deuxième. Dans le cas d'*Insinuat flatum…* comme dans celui de *Subsequitur ptongus…*, la construction des rimes léonines justifie l'ordre des mots : Īnsĭnŭ/āt **flā**/**tūm**// cūm/ dōnīs/ sēptĭmŭs/ **ālmum**.

Le choix de rimes en [um] plutôt qu'en [us] n'est pas anodin. Il est sans doute à l'origine de cette disposition dans la mesure où il était important que *septimus* fût le sujet du vers : ce choix contribue au rapprochement du septième hexamètre avec le sixième. On y reviendra.

La symbolique du nombre sept incline à identifier les « dons » associés au « souffle divin » comme les sept *dons de l'esprit* évoqués par l'antienne-type respective[77] : *Septem sunt spiritus ante thronum*

---

[75] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 90. Voir également la formule le l'antiphonaire de Hartker (Saint-Gall, Stiftsbibliothek, ms. 390-391, c. 800) citée par K. MEYER (« The Eight Gregorian Modes… », p. 80) : *Sexta die et ipsa hora crucifixus est pro nobis*. Elle est mise à profit dans E. VETTER et P. DIEMER, « Zu den Darstellungen der acht Töne… », p. 43.

[76] Voir *infra*, p. 218.

[77] K. MEYER (*op. cit.*, p. 82) fait appel à des citations de la Genèse et du second Livre des Rois pour illustrer la sémantique du « souffle » (Gn 2, 7 ; 2 R 4, 35)

(d'après Ap 4, 5 : *septem lampades ardentes ante thronum quae sunt septem spiritus Dei*)[78].

*

Avec les hexamètres du sixième et du septième ton, la relation authente-plagal que l'on a vu très appuyée dans les inscriptions du C 7 tend à passer au second plan au profit d'une structure poétique embrassée : deviennent prédominantes la relation entre le sixième et le septième hexamètre d'une part, entre le cinquième et le huitième d'autre part.

L'établissement de ce lien privilégié entre les deux vers centraux passe par plusieurs procédés :

Sī cŭpĭs/ āffēc/tūm// pĭĕ/tātīs/ rēspĭcĕ/ sēxtum
Īnsĭnŭ/āt flā/tūm// cūm/ dōnīs/ sēptĭmŭs/ ālmum

Les éléments numériques de ces deux vers figurent dans le second hémistiche tandis qu'ils apparaissent dans le premier ou le deuxième pied du cinquième et du huitième vers. On a vu que cette disposition recoupait partiellement le choix des rimes. Au-delà des rimes léonines, les sonorités des deux vers centraux sont très proches ; des allitérations évidentes associent les mots *si cupis* et *insinuat*, les mots *affectum* et *flatum*, *respice* et *septimus*.

---

mais *flatus* n'apparaît dans aucun de ces deux passages dans la version de la Vulgate.

[78] Sur la symbolique septénaire des dons de l'Esprit, voir J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », n. 40, p. 84.

Sur le plan métrique, le premier pied de ces deux vers est un dactyle alors que des spondées scandent le début des deux autres. Les sixième et septième hexamètres sont par ailleurs les seuls à présenter un jeu de rimes internes supplémentaire suivant le clivage des deux lignes :

1. + SI CVPIS AFFECTVM PIE[.]AT**IS**
2. RESPICE SEXTUM :

1. + INSINVAT FLA[.]V [.]V DON**IS**
2. SEPTIMVS ALMUM :

La première ligne se termine dans les deux cas à la fin de l'antépénultième pied sur une rime en [is]. La position de ce retour à la ligne est surprenante du point de la versification classique : dans le sixième hexamètre, où il sépare deux propositions, ce retour à la ligne intervient après le huitième demi-pied et non à la coupe hephthémimère, comme dans le cinquième hexamètre. La composition du septième hexamètre est encore plus atypique de ce point de vue : aucune coupe hephthémimère ne vient répondre à la coupe trihémimère. Comme précédemment le retour à la ligne intervient après le quatrième pied. Au niveau de la prosodie, la position de ce retour à la ligne établit une proximité d'autant plus saisissante entre les deux vers qu'elle est « originale » pour le septième.

Octavus sanctos omnes docet esse beatos

Le contenu du huitième vers se rapproche aisément de l'antienne-type *Octo sunt beatitudines* (Mt 5, 3-10)[79], mais, comme l'a noté Jacques Chailley, l'analogie suggérée par le texte de cette antienne-type avec les béatitudes n'est pas propre au huitième ton : l'ensemble des tons (qui sont au nombre de huit) est comparé aux béatitudes, pas seulement le huitième. Il faudrait attribuer l'origine de cette association à Gui d'Arezzo (992-1050)[80]. L'emprunt vrai-

[79] K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 82.
[80] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 84-85.

semblable de cette analogie entre les tons et les béatitudes s'exprime en effet dans l'hexamètre comme un trait spécifique du huitième ton : c'est le dernier ton qui « enseigne que tous les saints sont bienheureux », proposition que l'on peut également lire dans l'autre sens : « que tous les bienheureux sont saints ».

*

Dans les vers du C 7, parallèlement aux liens thématiques et formels qui rapprochent les deux couples authente-plagal selon un rythme plat (1-2, 3-4), le jeu des coupes reprend ces relations binaires sur un rythme croisé :

Hīc tŏnŭs/ ōrdī/tūr// mŏdŭ/lāmĭnă/ mūsĭcă/ prīmus
Sūbsĕquĭ/tūr phthōn/gūs// nŭmĕ/rō vēl/ lēgĕ sĕ/cūndus
Tērtīus/ īmpīn/gīt// Chrīs/tūm quĕ rĕ/sūrgĕrĕ/ fĭngit
Sūccē/dīt quār/tūs// sĭmŭ/lāns īn/ cārmĭnĕ/ plānctus

Les deux vers associés aux authentes possèdent une seule coupe penthémimère tandis que les deux vers associés aux plagaux présentent une double coupe trihémimère et hephthémimère. Les coupes sont également importantes dans la composition métrique des hexamètres du C 8, mais cette fois, par contraste avec le chapiteau précédent, leur rythme est embrassé.

La structure embrassée du poème se formalise d'abord, au niveau des cinquième et huitième hexamètres, par une allitération en [s] qui concerne leurs rimes ([us]/[os]). La rime finale du huitième fait vraisemblablement écho à la première syllabe du cinquième {os}. Enfin, la scansion des deux vers révèle une analogie de structure qui les démarque du couple sixième-septième : les coupes sont disposées dans les *règles de l'art* (c'est-à-dire dans le respect des règles classiques de versification) : outre la coupe penthémimère partagée par tous les hexamètres des chapiteaux, ils présentent une double coupe trihémimère et hephthémimère ; cette dernière est suivie du retour à la ligne.

Des poèmes épigraphiques à la *musica* médiévale : comment décrire le lien musical ?

La structure « polyphonique » du poème, avec le jeu de question-réponse qui unit le sixième et le septième ton, n'est pas sans évoquer celle du *Planctus de transitu domni Odilonis* de Jotsald, mais l'analogie ne doit pas être poussée trop loin, la source épigraphique devant être envisagée en tant que telle. Il est à peu près certains que les vers inscrits sur les chapiteaux n'étaient pas destinés à être chantés[81].

Quelle intention motive la composition de ce poème ayant la *musica* pour thème principal ? Quelle en est la part de musicalité ? Comment expliquer le choix d'un tel sujet et sa forme poétique ?

En de nombreux points, le contenu des vers du C 7 et du C 8 rejoint des écrits musicaux antérieurs, contemporains et même postérieurs, qu'il s'agisse de sources liturgiques (tonaires) ou exégétiques. Parmi les interprétations formulées, la position de Jacques Chailley semble la plus pertinente :

> Tout au plus la connaissance de leurs écrits a-t-elle pu, en certains cas, conforter l'auteur des maximes dans ses interprétations personnelles, mais il ne semble en rien les avoir empruntées à un modèle antérieur défini[82].

Selon Isabelle Marchesin, les inscriptions du C 7 formaliseraient, par d'autres moyens que musicaux, la théorie des tons en décrivant la qualité et la nécessité des relations qui les unissent au sein du système grégorien. Complémentaire, le C 8 aurait pour thème

---

[81] L'hypothèse selon laquelle les hexamètres correspondraient aux antiennes d'un tonaire manuscrit disparu (le même que celui qui aurait inspiré les figures) semble largement oiseuse en ce qu'elle conduit N. Stratford à faire l'impasse sur leur analyse textuelle (*CSC* 1.2, p. 542). On reconnaît là une tendance à expliquer les œuvres conservées par les œuvres disparues caractéristique de toute une historiographie. Voir également la restitution de deux autres chapiteaux pour le rond-point de Cluny III ; *ibid*., p. 554. Cela rejoint le *refoulement du procès signifiant* évoqué *supra* (p. 86).

[82] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 92.

la pratique du chant, la deuxième personne du singulier dans le sixième hexamètre désignant le chantre[83]. Il est possible d'apporter quelque nuance à cette lecture, en particulier pour le C 8, comme on s'attachera à le démontrer dans les pages qui suivent.

L'analyse poétique a permis de mettre en valeur l'importance du travail de versification. Il faut y revenir. Il n'est pas question de remettre en cause la prégnance de la théorie musicale sur la structure du poème. Elle en est la colonne vertébrale. Pourtant, les hexamètres ne se rapportent pas systématiquement aux écrits musicaux. La portée du poème pourrait donc dépasser le thème musical en tant que tel pour situer son propos au-delà[84].

L'analyse du champ sémantique des verbes permet d'ouvrir quelques pistes.

La sémantique des verbes : perception, sensation, communication

Isoler cette analyse de celle de la construction poétique des vers est un choix discutable. En effet, séparer la sémantique de la métrique risque, comme toute forme de décontextualisation, de faire émerger des déductions qui n'apparaîtraient pas forcément avec la

---

[83] I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 89-90.

[84] Sur la dimension théorique, il faut également mentionner l'existence de l'interprétation de M. CLOSE-DEHIN (« Les chapiteaux du déambulatoire… », p. 68-69). Selon cette auteure, les quatre jongleurs du C 7 « symbolisent les quatre disciplines de la musique théorique » : la *musica harmonica* (science de la hauteur des sons), la *musica metrica* (science du son verbal et de son rythme), la *musica rythmica*, « qui conjugue les deux précédentes et fonde la musique vocale accompagnée » et la *musica organica* ou musique instrumentale pure. Cette catégorisation repose essentiellement sur la sémantique des hexamètres. Elle apparaît très artificielle étant donné la minceur de l'argumentaire et l'observation erronée à laquelle l'auteure se livre ; γ est décrit comme un musicien chantant bouche ouverte, ce qui est faux. Elle repose en outre sur une définition insatisfaisante de la musique rythmique, celle d'E. de Bruyne (voir I. MARCHESIN, *L'image organum*, n. 35, p. 70).

même clarté si l'on prenait systématiquement les règles de composition des hexamètres. Les justifications émaneront de leur contenu.

Les deux premiers vers avancent très explicitement des considérations théoriques sur la fonction et l'ordre des tons. Il a été question plus haut du couple *tonus*/*ptongus*, de *numero*, *lex*, *ordior* et *subsequor* : comme l'a souligné Isabelle Marchesin, il est beaucoup moins question ici de performance musicale que de théorie. Dans ce cadre théorique, un lien semble avoir été volontairement établi entre la dimension spatiale du verbe *subsequor*, impliquée par le préfixe *sub-* ; cette dimension fait écho à la notion de hauteur de son, dont Marie-Élisabeth Duchez a décrit la genèse entre le IXe et le XIe siècle[85]. La même remarque vaut pour le verbe *succedo* ; on note ainsi le prolongement de la sémantique spatiale du deuxième vers dans un contexte qui n'est plus théorique. D'une certaine manière, c'est la même sémantique spatiale (verticale) qui s'exprime dans le verbe *tumeo* du cinquième vers, à fortiori dans sa relation avec l'adjectif *imus* : l'enflement de l'orgueil doit évidemment s'entendre en un sens métaphorique — figuration *spatiale* d'une disposition particulière de l'esprit. L'examen des ressorts de cette métaphore spatiale dans le champ iconographique devra s'inscrire au premier plan de l'analyse structurelle et syntaxique du C 8[86].

On va voir que la métaphore joue un rôle de premier plan dans le poème, mais on peut remarquer dès maintenant que le vocabulaire des hexamètres n'est pas tributaire des écrits théoriques dans lesquels la description des phénomènes musicaux, qui conduira à l'élaboration de la notion de spatialisation du son, fait appel à des métaphores « verbo-gestuelles »[87]. Il est vrai qu'à partir du XIe siècle,

---

[85] Voir M.-E. DUCHEZ, « La représentation spatio-verticale… ».

[86] Voir *infra*, p. 272 et suivantes.

[87] Voir M.-E. DUCHEZ, *op. cit.*, p. 63-67 et *ID.*, « Description grammaticale et description arithmétique des phénomènes musicaux : le tournant du IXe siècle », *Sprache und Erkenntnis im Mittelalter*, dir. W. Kluxen, Berlin-New York, 1981, vol. 2, p. 561-579. L'auteure énumère les termes suivants, employés entre le VIIe et

la spatialisation du son compte parmi les acquis de la théorie musicale[88]. L'enjeu théorique devient alors la notion de *mesure*. On constate que cette dernière est totalement absente des inscriptions des chapiteaux musicaux de Cluny.

À partir du troisième hexamètre — abstraction faite de *succedo* et de *cupio* dont on vient de parler —, les verbes ayant les tons pour sujets appartiennent à des champs sémantiques relativement divers. Néanmoins, ils se rattachent tous aux notions de perception, de sensation ou de communication. Ils mettent ainsi en jeu toute une « phénoménologie » des tons grégoriens. Il faut entrer dans le détail de ce vaste champ sémantique pour tenter d'en saisir la signification.

La catégorisation des champs sémantiques des mots, de leur étymon et de la valeur métaphorique qui peut s'y attacher est un exercice artificiel et philosophiquement déterminé[89] ; les concepts catégorisant que l'on utilisera pour décrire la sémantique des verbes du poème épigraphique ne sont donc pas à prendre au pied de la lettre ; il s'agit simplement d'un outillage d'analytique. Pour limiter les regroupements arbitraires, la séquence des mots suivra leur disposition dans le poème. On s'épargnera des lourdeurs de rédaction en présentant cette partie de l'étude sous la forme d'une liste où apparaîtront successivement le verbe, sa décomposition entre parenthèses lorsque ce sera nécessaire, le rappel de la traduction que l'on a retenue et enfin la signification de son radical :

---

le IXe siècle : *intensio-remissio*, *impetus*, *mollescere*, *crescere-desinere*, *erigere-deprimere*, *tendere*, *extendere*, *pretendere*, *tonatim*.

[88] Sur ces questions de vocabulaires, voir également Chr. MEYER, *Les traités de musique*, p. 83-85.

[89] J. DERRIDA, *Marges de la philosophie*, p. 255 : « Lire dans un concept l'histoire cachée d'une métaphore, c'est privilégier la diachronie, aux dépens du système, et miser sur cette conception symboliste du langage que nous avons relevée au passage : le lien du signifiant au signifié a dû être et rester, quoique enfoui, un lien de nécessité naturelle, de participation analogique, de ressemblance. La métaphore a toujours été définie comme le trope de la ressemblance ; non pas, simplement, entre un signifiant et un signifié, mais entre deux signes déjà, dont l'un désigne l'autre ».

- *Impingo* (*in-pingo*) : « jaillir ». Comme on l'a déjà noté, *pingo* implique un contact physique : littéralement, un coup porté ;
- *Fingo* : « représenter ». De la même racine que *figura*, *fingo* peut signifier aussi bien « façonner » dans une matière qu'« imaginer » par l'esprit ;
- *Simulo* : « imiter ». L'usage de ce mot est très orienté vers la ressemblance visuelle, bien que le sens premier de *simul* soit de dimension temporelle ;
- *Ostendo* (*obs-tendo*) : « montrer ». Ce verbe recouvre aussi bien le champ visuel que le champ tactile. C'est le seul qui conserve une trace de la du concept de *tension*, si important dans la théorie musicale grecque — elle persiste également dans le mot *tonus/ptongus*[90] ;
- *Insinuo* (*in-sinuo*) : « faire pénétrer ». Il ne faut pas prendre au premier degré l'action de « courber », évoquée par le radical de ce mot, mais on constate une nouvelle fois que la relation entre le souffle divin et l'âme humaine qui le reçoit s'exprime en terme de spatial. *Insinuo* traduit l'immatérialité du rapport entre le souffle et l'âme ; cette dernière est poreuse au souffle divin (Gaffiot cite Lucrèce : « faire pénétrer la chaleur à travers les murs des maisons »). Cela n'a plus rien à voir avec une perception d'ordre sensoriel ;
- *Doceo* : « enseigner ». Le dernier verbe s'inscrit pleinement dans le champ sémantique de la communication. Gaffiot évoque une dimension visuelle en proposant comme autres traductions « montrer » et « faire voir » ; le seul exemple explicite étant *fabulam doceo* (faire répéter ou représenter une pièce de théâtre). Cette acception n'est probablement

[90] M.-E. DUCHEZ, « La représentation spatio-verticale… », p. 70.

pas déterminante ici : le verbe *doceo* implique avant tout une situation d'entendement réciproque.

Il ne faut pas négliger le verbe *respicio* (*re-spicio* : « se tourner vers »), bien qu'il n'ait pas un des huit tons pour sujet. Son étymologie renvoie évidemment au champ de la perception visuelle auquel le préfixe *re-* ajoute la dimension du mouvement — celui des yeux si ce n'est du corps tout entier.

Que l'on se trouve dans le cas d'un acte de perception (sensorielle ou cénesthésique) ou de communication (par la ressemblance — *simulo* —, l'analogie — *fingo* — ou la réception d'un enseignement — *doceo*), en somme, quels que soient les moyens de leur médiation, les verbes décrivent une relation qui *n'*est *pas* musicale, ni même auditive. On pourrait objecter à cela que le *simulans in carmine* du quatrième vers s'inscrit pleinement dans le champ musical ; pourtant l'usage qui délivre à *simulo* une connotation visuelle ne peut pas être écarté si facilement, simplement parce que le contexte inviterait à lui donner une signification sonore, surtout après le *fingo* du troisième hexamètre[91]. Il semble au contraire que l'auteur du poème ait voulu décrire cette « relation » sur un mode métaphorique.

L'énonciation : une coupure radicale entre le lecteur et Dieu

Qui/que le troisième ton impressionne-t-il par son jaillissement ? Pour qui/quoi représente-t-il la Résurrection ? Les mêmes questions se posent pour la plainte simulée du quatrième ton. L'instance qui entre en relation avec les tons, que l'on ne peut pour l'instant désigner que comme un « actant autre », est élidée dans presque tous les vers du poème.

La seule forme de réponse possible à ces questions dans les vers du C 7 se trouverait dans une traduction du mot *hic* par « ici ».

[91] On reviendra *infra* (p. 221) sur la possible connotation sonore du verbe *impingo* dans ce poème.

Hic ne désignerait certes pas l'actant autre ; en revanche, il poserait les conditions de la relation de ce dernier avec les tons, et ce de manière initiale, primordiale, ce que traduirait sa position en début de poème. « Ici » n'indiquerait pas *pour qui* sonnent les tons, mais au moins sonneraient-ils *quelque part*, en un lieu physique (l'église, le monastère, le monde terrestre ?) ou spirituel (la communauté monastique, la communauté ecclésiale, l'Église universelle ?). Ils sonneraient pour *n'importe qui se trouve en ce lieu*. Le contexte monumental des inscriptions apparaîtrait ainsi comme une condition essentielle de leur signification, hypothèse que l'on tâchera d'étayer lorsqu'il sera question d'inscrire l'iconographie du rond-point dans ce même contexte[92]. Dans cette perspective, on fera le choix de traduire *hic* par « ici » tout en rappelant que sa traduction par le démonstratif « ce » est également possible.

*

Un des hexamètres du poème épigraphique se démarque de la structure énonciative que l'on a décrite jusqu'à présent : le sixième. Il s'y opère une véritable inversion des rôles : de sujet de l'énoncé, le ton musical devient objet. Une condition est posée (*si*) au désir de pieuse affection d'un sujet à la deuxième personne du singulier. Première conséquence : le sujet de l'énoncé — cet actant autre élidé dans le reste du poème — se confond désormais avec le lecteur, que l'on exhorte *à se tourner vers le sixième*.

Le lecteur théorique du poème n'est plus seulement en relation avec un ton musical : un nouvel actant apparaît, celui-là même qui profère l'exhortation. C'est le seul vers dans lequel le sujet de l'énonciation manifeste son existence. Or, par contraste avec le sujet de l'énoncé, sa *présence* n'apparaît pas comme une condition de l'efficacité du message : il pourrait donc être *illocalis*, propriété éminemment divine.

---

[92] Voir *infra*, p. 435-435.

Si l'on comprend l'élision du sujet (divin) de l'énonciation comme un signe de sa transcendance, pourquoi en revanche le lecteur théorique est-il lui aussi élidé dans tous les autres vers ? Il faut revenir à la *sémantique relationnelle* des verbes.

Tout se passe comme si le tour de la métaphore (spatiale, visuelle, tactile) contrecarrait une description strictement musicale des tons grégoriens, comme si l'ordre de ces derniers ne pouvait pas se révéler sans marquer, dans le même temps, un *écart* avec la réalité musicale accessible à l'expérience humaine et traduisible verbalement, quelque chose de l'ordre de ce que Georges Didi-Huberman appelle « la contrainte structurale du détour »[93]. Dans cet écart qui sépare l'ineffable des tons de la métaphore poétique se révèle la condition naturelle et spirituelle du lecteur théorique. En fin de compte, l'élision de ce dernier n'est qu'apparente : le métaphorique — l'écriture du poème dans son ensemble — porte la marque de sa condition.

Synthèse : une métaphore de la compréhension musicale

Il n'existe pas de frontière précise entre un langage qui respecterait l'intégrité primitive du sens et un langage métaphorique, pas davantage qu'il n'existe *une* langue de la métaphore ; la métaphore traverse la langue de part en part[94]. Par conséquent, l'analyse sémantique du poème des chapiteaux musicaux ne saurait se satisfaire du niveau de généralité auquel on l'a maintenue jusqu'à présent si l'on souhaite saisir sa valeur métaphorique sur le plan discursif.

Comment décrire plus précisément cette « prise de distance » entre le lecteur et les tons du plain-chant ? Le contenu du poème est-

---

[93] G. DIDI-HUBERMAN, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, 2007, p. 211.

[94] J. DERRIDA, « La mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, p. 247-354 ; J. LACAN, « La métaphore du sujet », *Écrits*, Paris, 1966, p. 889-892. Sur la métaphoricité de la musique, voir R. BARTHES, « La musique, la voix, la langue », *Œuvres complètes*, t. 5, p. 523-528.

il homogène ou, au contraire, y a-t-il un (des) clivage(s) discursif(s) et, le cas échéant, quelle en serait la signification ?

On a parlé de « spatialisation » de manière très générale ; elle s'inscrit pourtant à plusieurs niveaux dans le texte du poème, niveaux qui ne doivent pas être confondus. La dimension spatiale des verbes *subsequor* et *succedo*, qui jouent un rôle-clé dans l'articulation des quatre vers du C 7, se situe à la jointure des valeurs hiérarchiques et des propriétés acoustiques qui définissent les relations entre les authentes et leurs plagaux : cette spatialisation verticale signifie donc à la fois la conceptualisation de la relation grave-aigu — la *hauteur* de son — et son ressort axiologique : la domination du haut sur le bas et du plagal par l'authente. On peut supposer que la sémantique spatiale du vers *Ostendit quintus…*, qui se rapporte elle aussi à un axe vertical (*tumeo/imus sum*), fasse écho à l'axiologie du rapport authente-plagal en lui ajoutant une dimension morale. En revanche, les connotations spatiales d'*impingo*, d'*ostendo* et de *respicio* ne se rapportent pas explicitement à une sémantique de la verticalité.

Il importe de considérer la dimension métaphorique du poème de manière littérale, en respectant la succession des vers. Les relations structurelles régissant les rapports entre les tons sont décrites par les deux premiers vers :

Hic tonus orditur modulamina musica primus.
Subsequitur ptongus numero vel lege secundus.

Le contenu du premier est explicitement musical (*musica*, *modulamen*) et celui du deuxième dévoile la raison théorique de son rapport au précédent (*numerus*, *lex*). La « sémantique relationnelle » intervient à partir du troisième hexamètre :

Tertius impingit Christum que resurgere fingit.

Le jaillissement du troisième ton résonne comme un choc initial. En cela, *impingo* évoque un phénomène sonore ; depuis l'Antiquité, le

son est en effet décrit comme la propagation en cercles concentriques d'une onde créée par un choc[95]. *Impingo* recèle donc à la fois une dimension tactile et une dimension sonore. Déterminer à quel type de perception il renvoie serait probablement réducteur ; il apparaît plus pertinent de voir dans ce verbe l'expression d'une perception d'une extrême intensité et de caractère multisensoriel. Le parallèle *impingo*/*fingo* décrit le passage de cette perception intensément corporelle à une aperception spirituelle : un pouvoir d'imagination, une capacité à reproduire en son absence cette perception dans l'esprit et à la conceptualiser. On touche ici au cœur du discours poétique.

Que signifie la traduction d'une perception multisensorielle par une métaphore délibérément visuelle[96] ? On commettrait probablement une erreur en associant le primat de la métaphore visuelle à celui que l'œil va exercer de plus en plus au XIIe siècle, par exemple dans l'enseignement par l'image prôné par Hugues de Saint-Victor. La métaphore visuelle s'enracine beaucoup plus profondément dans la pensée chrétienne.

Elle est en effet centrale dans la conception augustinienne de la mémoire, comme en témoignent deux concepts essentiels que l'évêque d'Hippone emprunte au lexique philosophique grec : *phantasia*, image sensible résultant d'une expérience antérieure, et *phantasma*, image sensible n'étant pas fondée sur une expérience de la chose-même[97]. L'*imagination* est une activité permanente de l'esprit ; Augustin prend exemple de la lecture de saint Paul :

---

[95] Voir I. MARCHESIN, *L'image organum*, n. 8, p. 36.

[96] On rappellera la parenté existant entre *fingo* et *figura*.

[97] Voir par exemple Augustin d'Hippone, *De Trinitate*, VIII, 6, 9, trad. P. Agaësse et J. Moingt, t. 1 (BA, 15), p. 52-53 : *Et Carthaginem quidem cum eloqui volo, apud me ipsum quaero ut eloquar, et apud me ipsum invenio phantasiam Carthaginis* […]. *Sic et Alexandriam cum eloqui volo, quam numquam vidi, praesto est apud me phantasma ejus*. Traduction : « Supposons que je veuille parler de Carthage : c'est en moi que je cherche ce que j'en dirai, en moi que j'en trouve l'image […]. De même, quand je veux parler d'Alexandrie que je n'ai

> Quel lecteur en effet, quel auditeur des écrits de l'Apôtre Paul ou de ce qu'on a écrit à son propos ne se figure en esprit et le visage de l'Apôtre et celui de tous ceux dont les Épîtres mentionnent le nom[98] ?

Entre *impingo* et *fingo* réside une distinction équivalente à celle introduite par Augustin entre perception corporelle et vision spirituelle. La seconde catégorie n'est pas fondée sur les sens ; elle ne reçoit pas l'*impression* matérielle des choses (comme le corps), elle élabore les images immatérielles à partir desquelles les perceptions corporelles acquièrent du sens[99]. La métaphore visuelle sert ainsi à décrire le produit des opérations de l'esprit. À travers le jaillissement du troisième ton, la résurrection du Verbe incarné pourrait bien apparaître comme le parangon de cette métaphore[100]. Dans le quatrième hexamètre, *simulo* indique, à l'instar de *fingo*, que le propos n'est pas de décrire une analogie strictement sonore entre le ton et le *planctus* ; la dimension visuelle de cette « ressemblance » renvoie directement au fonctionnement de l'esprit.

*

Il faut nuancer ici la description du poème comme un tout homogène. La sémantique relationnelle des verbes présente un clivage entre les deux chapiteaux. Dans le troisième et le quatrième vers, il est question de figuration et de ressemblance, non de perception. S'il

---

jamais vue, j'en trouve en moi une représentation imaginaire ». Sur les différentes sortes de vision chez Augustin, voir O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image*, p. 35-44.

[98] Augustin d'Hippone, *De Trinitate*, VIII, 4, 7, trad. P. Agaësse et J. Moingt, t. 1 (BA, 15), p. 40-41 : *Quis enim legentium vel audientium quae scripsit apostolus Paulus, vel quae de illo scripta sunt, non fingat animo et ipsius Apostoli faciem, et omnium quorum ibi nomina commemorantur ?*

[99] O. BOULNOIS, *op. cit.*, p. 35-44.

[100] À la fin du 10e livre des *Confessions*, Augustin loue le Christ comme le seul vrai « médiateur » auprès des hommes, c'est-à-dire comme l'exemple d'humilité à suivre pour éviter les tentations du monde sensible et l'erreur de ceux qui cherchent à s'élever par l'orgueil (on pense immédiatement au contenu du vers *Ostendit quintus…*). Augustin d'Hippone, *Confessiones*, X, 43, 68, trad. E. Tréhorel et A. Bouissou, t. 2 (BA, 14), p. 264-265.

y a bien communication entre les tons et un actant (qui serait une âme humaine), elle est sous-entendue par la sémantique des verbes, mais pas explicite. Sur le modèle du lien musical décrit en termes théoriques par les deux premiers hexamètres, ceux-ci montrent qu'un lien équivalent existe entre le corps du Christ (qui ressuscite) et celui des simples mortels.

Les verbes des hexamètres du C 8 (*ostendo*, *respicio*, *insinuo* et *doceo*) décrivent littéralement une relation entre le lecteur et les tons. Encore une fois, la série n'est pas à prendre comme un seul bloc : les deux premiers verbes évoquent une relation perceptible par le corps (tactile ou visuelle). La dimension visuelle des deux premiers verbes — connotée par le premier et dénotée par le second — s'inscrit probablement, comme dans les inscriptions du C 7. Dans ce contexte, le cinquième vers apparaît comme une mise en garde contre les pièges de la ressemblance[101]. C'est peut-être une coïncidence, la présence d'*affectum* dans le sixième hexamètre n'est pas sans évoquer le jeu d'Augustin sur les mots *afficio* et *affectio*, lorsque celui-ci compare, dans le *De Trinitate*, la relation âme-corps à la relation corps-vêtement :

> Tant l'âme a de force pour agir sur le corps et de pouvoir pour modifier et changer le comportement de ce vêtement corporel ! Tout se passe comme dans le cas d'un homme qui, après avoir revêtu (*afficiatur*) un habit, serait inséparable de ce vêtement.
> Les images dont nous sommes le jouet pendant le sommeil sont des affections (*affectionis*) de ce genre[102].

---

[101] Cette mise en garde évoque de près celle exprimée par Augustin dans les *Confessiones*, X, 42, 67, trad. E. Tréhorel et A. Bouissou, t. 2 (BA, 14), p. 262-263 : *Elati enim te quaerebant doctrinae fastu exserentes potius quam tundentes pectora et adduxerunt sibi per similitudinem cordis sui conspirantes et socias superbiae suae potestates aeris huius*. Traduction : « C'est que, emportés par l'orgueil de la science, ils te cherchaient en s'enflant la poitrine plutôt qu'en se la frappant. Ils ont attiré vers eux, par la ressemblance de leur cœur, ces complices et alliées de leur superbe que sont les puissances de l'air ».

[102] Augustin d'Hippone, *De Trinitate*, XI, 4, 7, trad. P. Agaësse et J. Moingt, t. 2 (BA, 16), p. 178-179 : *Tantum habet virium anima in corpus suum, et tantum valet*

Dans le sixième hexamètre, l'âme est invitée à se revêtir inséparablement d'un sentiment de piété, c'est-à-dire à en affecter le corps qu'elle vivifie.

Avec *insinuo* et *doceo*, la fin du poème désigne clairement une communication qui ne passe plus par les sens. Tandis que la fabrique des images mentales se situe, comme les images sensibles, dans une zone inférieure de l'âme (selon Porphyre (c. 234-c. 305) puis Augustin), la partie supérieure est celle de l'intelligence immédiate, immatérielle et éternelle, et par conséquent, infaillible[103]. C'est à cette zone supérieure que font allusion les deux derniers vers du poème.

Pour résumer, le C 8 décrit, à travers la succession des tons, le passage d'une vision spirituelle à une intuition de l'intelligible où la métaphore visuelle n'a plus cours. La structure embrassée du quatrain n'a sans doute pas pour seule vocation de marquer une différence formelle par rapport au quatrain des inscriptions du C 7. Il faut examiner de plus près le rapprochement qui s'opère entre le sixième et le septième vers.

Les syntagmes *affectum pietatis* et *flatum cum donis* occupent des positions similaires dans la métrique des deux vers :

Sī cŭpĭs/ **āffēc/tūm**// **pĭĕ/tātīs**/ rēspĭcĕ/ sēxtum
Īnsĭnŭ/āt **flā/tūm**// **cūm**/ **dōnīs**/ sēptĭmŭs/ ālmum

Cette relation est en outre appuyée par les concordances sonores qu'ils partagent ainsi que par une disposition analogue des mots dans le champ épigraphique (avant le retour à la ligne) :

---

ad indumenti qualitatem vertendam atque mutandam, quomodo homo afficiatur indutus, qui cohaeret indumento suo.
Ex eodem genere affectionis etiam illud est, quod in somnis per imagines ludimur.

[103] Augustin d'Hippone, *De Genesi ad litteram*, XII, 14, 29, trad. P. Agaësse et A. Solignac (BA, 49), p. 374-376. Voir O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image*, p. 36 et 44.

1. + SI CVPIS **AFFECTVM PIE**[.]**ATIS**
2. RESPICE SEXTUM :

1. + INSINVAT **FLA**[.]**V** [.]**V DONIS**
2. SEPTIMVS ALMUM :

Ces deux syntagmes constituent le pivot de la relation entre les deux vers, rôle qu'ils jouent eux-mêmes dans l'ensemble du poème : c'est le passage du sixième au septième ton qui marque le dépassement d'une sémantique sensorielle (*ostendo*, *respicio*) au profit d'une sémantique immatérielle (*insinuo*, *doceo*). Corrélativement à ce changement opéré dans le choix des verbes, on voit le syntagme *flatum cum donis* se substituer, au propre comme au figuré, à *affectum pietatis*. La structure du poème participe ainsi activement à la description de la transformation qui s'opère dans l'âme chrétienne par la médiation des tons.

Ce mouvement intérieur de l'âme que les théologiens conçoivent comme une élévation, et qui n'est probablement pas sans rapport avec la sémantique verticale du poème épigraphique, repose sur une « économie » (*dispensatio*) temporelle, selon les mots d'Augustin : la médiation du corps, du monde sensible, de la création. Olivier Boulnois retrace les lignes de force de cette économie :

> À l'origine, Dieu parlait à l'intellect de l'homme directement, par une parole intérieure. La transparence reste donc un idéal perdu ; mais l'homme peut remédier à sa perte en n'utilisant le sensible, les paroles et les images que comme un avertissement (*admonitio*) pour une réminiscence intérieure. L'incarnation, l'économie de l'image et du verbe s'adaptent au régime d'extériorité pour restaurer l'ordre de l'intériorité.
>
> La religion parfaite implique de dépasser nos représentations : « Gardons-nous donc de servir la créature plutôt que le créateur, et de nous anéantir dans nos représentations (*cogitationes*). » L'ordre du visuel appartient à cette économie temporelle évoquée plus haut, mais il n'en est

> pas le ressort ; celui-ci réside dans une purification éthique, qui rendra l'esprit apte à percevoir les réalités spirituelles[104].

La métaphore visuelle développée dans les inscriptions des chapiteaux musicaux traduit l'effort d'intellection d'un récepteur qui ne perçoit pas les sons musicaux de manière passive, mais s'efforce au contraire d'appréhender ses propres sensations. Voile posé sur l'ineffable du plain-chant, la métaphore dévoile paradoxalement les mécanismes de cette économie temporelle que seule la « purification éthique » — on pense à l'*affectus pietatis* du sixième vers — permet de dépasser.

On peine à croire que l'itinéraire que propose le poème, cet effort d'introspection, cette spiritualisation de la musique qu'il présente comme la clé de la rédemption, puisse être emprunté par qui n'aurait pas développé une connaissance intime de la musique sacrée, connaissance que seule garantit sa pratique quotidienne… L'énonciation est peut-être vectrice d'un discours de ce type : si l'instance humaine est toujours formulée au singulier, elle se caractérise dans un premier temps par son indétermination (*quisquis*), puis par une adresse directe faisant droit à l'individu (*si cupis*). Par-delà l'idée que la rédemption est l'affaire de chacun et que Dieu a le souci de se pencher sur chaque âme, le détachement de l'individu de la masse ne représente-t-il pas le statut de ces quelques « privilégiés » que l'*opus Dei* introduit dans la ronde des anges ?

Chapiteau 5 : deux thèmes distincts pour un poème unique

Le poème épigraphique du C 5 se divise en deux thèmes distincts : la prudence pour les inscriptions des faces *c* et *d*, les saisons pour celles des faces *a* et *b*. On respectera dans un premier temps le

---

[104] O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image*, p. 58-59. Citations : Augustin d'Hippone, *De vera religione*, X, 18 et 19, trad. J. Pegon, *Œuvres de saint Augustin*, *La foi chrétienne*, Paris, 1951 (BA, 8), p. 9-191, ici p. 48-51.

découpage thématique du poème, puis on examinera, à partir de la composition du poème, les relations sémantiques existant potentiellement entre les deux couples de vers.

Dat nos monendum/cognoscendum prudentia quid sit agendum

L'inscription peinte *Dat nos monendum…* appartient-elle à la même phase que les inscriptions gravées du C 5 ? Sa singularité sur le plan technique a conduit certains auteurs à la considérer comme une erreur (Joan Evans) ou une réalisation postérieure à l'œuvre originale (Kirk Th. Ambrose)[105]. Neil Stratford ne tranche pas la question de l'originalité de l'inscription tout en suggérant qu'il s'agirait d'un « repentir », donc d'une intervention du lapicide principal[106]. Ce dernier aurait réalisé par erreur l'inscription peinte sur la mandorle entourant la figure β, puis aurait gravé cette inscription — Neil Stratford néglige la différence existant entre les deux vers relatifs à la prudence — sur la mandorle entourant la figure γ, personnification supposée de la force qu'il aurait confondue avec celle de la prudence[107].

La question du rapport entre les inscriptions et les sujets figurés sera posée dans la troisième partie. Du point de vue de la construction métrique et syntaxique des vers, il n'y aucune raison de ne pas faire crédit à l'inscription peinte de son originalité.

Peter Diemer prétend que le vers *Dat nos monendum…* contiendrait une faute de syntaxe[108]. Sur ce point, je me rangerai totalement à l'avis de Charles E. Scillia : l'emploi de l'accusatif *nos*

---

[105] K.Th. AMBROSE, « Visual Poetics… », p. 160 ; J. EVANS, *Cluniac Art…*, p. 114.

[106] *CSC* 1.2, p. 541 et 547 ; N. STRATFORD, « Avant-propos. Existe-t-il… », p. 123 ; *ID.*, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 83-84.

[107] Sur l'identification de la figure γ par N. Stratford, voir *supra*, p. 162.

[108] P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 153. Repris dans Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 37.

avec le verbe *moneo* se justifie parfaitement[109]. Gaffiot cite Cicéron (106-43 avant J.-C.) : *id ipsum, quod me mones*. On pourra constater la présence d'une licence dans la scansion du vers, ce que l'on trouve dans d'autres inscriptions gravées des chapiteaux du rond-point de Cluny III.

La structure métrique et syntaxique des hexamètres des faces *c* et *d* est identique : *Dat* […] *prudentia quid sit agendum*. Il s'agit de deux hexamètres léonins riches dont la seule variable est le participe accolé à *dat* : *nos monendum* (face *c*) ou *cognoscendum* (face *d*). L'anaphore qui unit ce couple de vers ne va pas sans quelque prise de liberté par rapport à la quantité habituelle des syllabes. Dans les deux cas, le *I* de *quid* devrait être bref au lieu d'être long. Dans le vers *Dat nos monendum…*, le *O* de *monendum* devrait lui aussi être bref. Ces licences s'inscrivent probablement en contrepartie de l'effet que l'auteur a cherché à obtenir au moyen de l'anaphore.

On reviendra sur cette question centrale de l'anaphore ; un autre problème doit être abordé plus immédiatement : celui du concept de *prudentia*.

Les ambiguïtés de *prudentia* : entre science et sagesse

La prudence chrétienne est dépositaire d'une double tradition. Elle est d'abord fille de la prudence païenne[110], qui possède trois significations principales selon Gaffiot : « prévoyance », « connaissance pratique » (compétence dans un domaine d'application du savoir, notamment le domaine juridique) et « discernement » (*prudentia* sait distinguer le bien du mal). L'autre tradition est vétérotestamentaire. La prudence est la vertu par laquelle Dieu prodigue sa grâce, selon les mots de Paul (Ép 1, 8). Cherchant à cerner l'iconographie du C 4 et du C 5 sous l'angle thématique des arts libé-

---

[109] Ch.E. SCILLIA, « Meaning and the Cluny Capitals… », p. 140.

[110] Sur l'établissement de la liste des vertus cardinales pendant l'Antiquité, voir A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories of the Virtues*…, p. 30.

raux, Peter Diemer a insisté sur la relative indistinction de *prudentia* et de *sapientia*, notamment dans le Livre des Proverbes (Pr 3, 19 et 16, 21)[111]. Il pense que les clunisiens pouvaient ne pas distinguer ces deux concepts et que l'on a ainsi pu compléter un cycle des sept arts libéraux avec une figure armée de la prudence (γ)[112]. Il arrive en effet que la place de *prudentia* parmi les vertus cardinales soit occupée par *sapientia*, comme le montre le folio 4 verso du manuscrit 512 de la bibliothèque municipale de Valenciennes (XIIe siècle)[113].

La position de saint Augustin manifeste tout à fait l'ambiguïté de la prudence. Dans son traité de la *Trinité*, l'évêque d'Hippone marque une distinction nette entre la sagesse (chrétienne) et la science (païenne) ; les vertus cardinales y sont clairement associées à la seconde :

> Car la science, elle aussi, est bienfaisante à sa manière, si ce qui en elle enfle ou risque d'enfler est maîtrisé par l'amour des réalités éternelles qui, lui, n'enfle pas, mais, comme chacun sait, édifie (1 Co 8, 1). Sans la science en effet, ces vertus qui donnent à la vie sa rectitude ne pourraient exister, elles qui nous permettent de nous diriger en cette vie

---

[111] P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 157. L'auteur cite également l'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille. *Bible*, Pr 3, 19, dir. L. Pirot et A. Clamer, t. 6, p. 56 :

Dominus sapientia fundavit terram,
stabilivit caelos prudentia.

Traduction :

Yahweh a fondé la terre par la sagesse,
il a affermi les cieux par l'intelligence.

Pr 16, 21, *ibid*., t. 6, p. 114 :

Qui sapiens est corde appellabitur prudens.

Traduction :

Celui qui est sage de cœur sera proclamé intelligent.

[112] P. DIEMER, *op. cit.*, p. 157.

[113] Ill. http://www.enluminures.culture.fr. Je ne connais aucun exemple du cas inverse.

> misérable de telle sorte que nous parvenions à la vie éternelle où est le vrai bonheur[114].

Augustin refuse ici de confondre la divine sagesse de l'Ancien Testament avec la philosophie des Grecs. Sa position est différente dans le sixième livre du *De musica* et dans le deuxième livre du *De libero arbitrio*. Dans le premier, les quatre vertus cardinales constituent la perfection de l'âme après la résurrection des corps[115]. Augustin est encore plus clair dans le *De libero arbitrio* : la sagesse recouvre un ensemble de règles vraies et immuables qui sont *les flambeaux des vertus* et qui sont communes à tous les hommes[116].

---

[114] Augustin d'Hippone, *De Trinitate*, XII, 14, 21, trad. P. Agaësse et J. Moingt, t. 2 (BA, 16), p. 250-251 : *Habet enim et scientia modum suum bonum, si quod in ea inflat vel inflare assolet, aeternorum charitate vincatur, quae non inflat, sed, ut scimus, aedificat* (1 Co 8, 1). *Sine scientia quippe nec virtutes ipsae, quibus recte vivitur, possunt haberi, per quas haec vita misera sic gubernetur, ut ad illam quae vere beata est, perveniatur aeternam*.

[115] Augustin d'Hippone, *De musica*, VI, 16, 55, trad. G. Finaert et F.-J. Thonnard (BA, 7), p. 470-471 : *Haec ergo contemplatio, sanctificatio, impassibilitas, ordinatio ejus, aut illae sunt quatuor virtutes perfectae atque consummatae*. Traduction : « Donc, cette contemplation, cette sanctification, cette impassibilité, cet ordre de l'âme, ou bien constituent les quatre vertus cardinales à l'état parfait et consommé ». Voir également VI, 16, 51, *ibid*., p. 462-465.

[116] Augustin d'Hippone, *De libero arbitrio*, II, 10, 29, trad. F.-J. Thonnard (BA, 6), p. 270-271 : *Jam hujusmodi plura non quaeram : satis enim est quod istas tanquam regulas, et quaedam lumina virtutum, et vera et incommutabilia, et sive singula sive omnia communiter adesse ad contemplandum eis qui haec valent sua quisque ratione ac mente conspicere, pariter mecum vides certissimumque esse concedis. Sed sane quaero utrum haec tibi videantur ad sapientiam pertinere. Nam credo videri tibi eum qui sapientiam assecutus est, esse sapientem*. Traduction : « Je ne chercherai pas d'exemples en plus grand nombre : il suffit que tu reconnaisses avec moi et que tu m'accordes comme très certain que ces quelques règles, ces sortes de foyers où s'éclairent les vertus, sont vraies, sont immuables, et se prêtent, soit isolées, soit ensemble, comme un objet commun de contemplation à tous ceux qui peuvent les saisir, chacun par son esprit et sa raison. Mais je te demanderai plutôt si ces règles, selon toi, appartiennent à la sagesse ? Car il te paraîtra, je pense, que tout homme ayant acquis la sagesse est un sage ? »

Macrobe résoud cette contradiction au prix d'un raisonnement complexe[117]. Les vertus cardinales existent à quatre niveaux différents qui définissent quatre modes d'action sur l'âme : les vertus « politiques », les vertus purificatrices, les vertus déjà purifiées et les vertus exemplaires. Dans le dernier cas, la prudence est considérée comme la sagesse même (*mens ipsa divina*).

Le scepticisme exprimé par Augustin dans le *De Trinitate* au sujet du rôle de *prudentia* dans l'élévation spirituelle du chrétien vers la sagesse divine n'empêchera pas les théologiens carolingiens, Alcuin d'York (c. 730-804) au premier chef, de fondre la philosophie (antique) dans la sagesse (chrétienne), intégrant les vertus cardinales au plan de cette dernière sous la catégorie de l'éthique[118].

Si, au XIe siècle, Bruno de Segni (1045-1123) insiste sur la parenté qui existe entre *prudentia* et *sapientia* dans l'Exode, c'est pour affirmer une nouvelle fois le caractère chrétien des vertus cardinales malgré leur origine païenne[119]. Les *Sententiae* de Bruno traduisent un regain d'intérêt pour les vertus cardinales à cette époque : elles y sont représentées au sommet de la hiérarchie des vertus — c'est l'humilité qui occupait cette place d'honneur depuis Grégoire le Grand ; pour Bruno, elles *régissent* le monde[120].

Les écrits hagiographiques qui se sont développés du IXe au XIe siècle principalement en milieu bénédictin (surtout au nord de la Loire, y compris avant la réforme carolingienne) expriment clairement la tension des vertus cardinales entre grâce divine et action quotidienne de l'homme[121]. Comme l'écrit István P. Bejczy, les vertus cardinales ne sont pas dans ces textes les *ingrédients d'une sainteté surhumaine*, mais des *qualités tangibles et imitables* ; ces

---

[117] Macrobe, *In somnium Scipionis*, I, 8, 6-10, éd. et trad. M. Armisen-Marchetti, t. 1 (CUFSL, 360), p. 51-53.

[118] M.-Th. D'ALVERNY, « La Sagesse et ses sept filles », p. 245-247.

[119] I.P. BEJCZY, « Kings, Bishops, and Political Ethics », p. 277.

[120] *Ibid.*, p. 273-274 et 280. La datation de ce texte est sujette à caution : entre la fin du XIe et le début du XIIe siècle.

[121] *ID.*, « Les vertus cardinales… », p. 318-320.

qualités *manifestent la grandeur divine tout autant que* les *miracles* des saints[122]. On les attribue ainsi aux saints abbés clunisiens Odon, Maïeul (c. 910-994, abbé de Cluny 954-) et Odilon[123].

*

La prudence est avant tout la vertu du discernement du bien et du mal[124]. Définissant les quatre vertus cardinales dans le *De diversis quaestionibus*, Augustin écrit au sujet de la prudence : *Prudentia est rerum bonarum et malarum neutrarumque scientia*[125]. Cette définition repose sur Cicéron[126]. On la trouve diversement actualisée chez Bède le Vénérable[127], Remi d'Auxerre (c. 841-c. 908)[128] ou Jean Scot Érigène (c. 800/815-876). Selon Charles E. Scillia, l'hexamètre de la prudence inscrit sur le C 5 — il ne retient que celui qui est toujours visible : *Dat cognoscendum*... — aurait été composé à partir du commentaire de Jean Scot sur le *De nuptiis Philologiae et Mercuri* de Martianus Capella[129] ; on peut y lire : *prudentia est quae docet*

---

[122] I.P. BEJCZY, « Les vertus cardinales… », p. 325-326.

[123] *Ibid*., p. 321.

[124] D'après Rm 8, 6, il existe deux sortes de prudence : *prudentia spiritualis* et *prudentia carnis* (*Bible*, dir. L. Pirot et A. Clamer, t. 11.2, p. 97 : *Nam Prudentia carnis mors Prudentia autem Spiritus vita et pax*).

[125] Augustin d'Hippone, *De diversis quaestionibus*, 30, éd. *PL* 40, col. 11-100, ici col. 20. Voir également le *De libero arbitrio*, I, 13, 27, trad. F.-J. Thonnard (BA, 6), p. 186-187 : *Considera nunc utrum tibi videatur esse Prudentia appetendarum et vitandarum rerum scientia*.

[126] Cicéron, *De inventione*, II, 160, éd. et trad. G. Achard, *De l'invention*, Paris, 1994 (CUFSL, 320), p. 225.

[127] Bède le Vénérable, *De Tabernaculo*, II, 2, éd. D. Hurst, trad. Ch. Vuillaume (SC, 475), p. 46 : *uigilet in discernendis rebus ne fallacia paulatim dolusue subripiat quod est Prudentiae* ; *In Evangelium Sancti Matthaei*, III, 15, éd. *PL* 92, col. 77 C : *Prudentia scilicet, in qua cognitio fit rerum appetendarum et fugiendarum*.

[128] Remi d'Auxerre, *Commentatum in Martianum Capellam*, I, 56.28, éd. C.E. Lutz, vol. 1, p. 170 : *Est autem Prudentia, quae Grece phronesis dicitur, virtus quae docet quid sequendum quidve sit necessaria discretione fugiendum*.

[129] Ch.E. SCILLIA, « Meaning and the Cluny Capitals… », p. 140.

quid sequendum et quid fugiendum sit[130]. S'opère ici la mise en relation d'un processus cognitif (*prudentia docet*) et d'une action (de l'âme) qui en est la conséquence (*quid sequendum et quid fugiendum sit*). Cela dit, on constate que la définition de Jean Scot se rapproche davantage des vers de la prudence par sa syntaxe que par son vocabulaire.

Dans le *De musica*, saint Augustin propose de définir la prudence autrement : elle fait comprendre à l'âme ce qui doit retenir son attention et le but qu'elle doit atteindre (au moyen de la tempérance)[131], idée que l'on retrouve à la même époque chez Macrobe[132] et plus tard chez Grégoire le Grand — *Sed qui prudenter intelligit quod agat…*[133] — ou chez Bède le Vénérable — *Prudentia namque qua discimus quid nos agere qualiter uiuere deceat*[134]. On remarque combien les vers du C 5 se rapprochent des propos de ces deux derniers auteurs. Le concept-clé, *ago*, se détache avec d'autant plus de force que le travail poétique procède à une condensation du propos. Les vertus cardinales, et particulièrement la prudence, sont les vertus de l'action, mais pas seulement de l'action politique (y compris dans son acception la plus large, qui recouvre jusqu'à la vie cénobitique[135]) ; pour Augustin, les vertus ont surtout à voir avec les

---

[130] Jean Scot Érigène, *Annotationes in Marcianum*, 57.2, éd. C.E. Lutz, New York, 1970, p. 64.

[131] Augustin d'Hippone, *De musica*, VI, 16, 51, trad. G. Finaert et F.-J. Thonnard (BA, 7), p. 462-465.

[132] Macrobe, *In somnium Scipionis*, I, 8, 4, éd. et trad. M. Armisen-Marchetti, t. 1 (CUFSL, 360), p. 50.

[133] Grégoire le Grand, *Homiliae in Hiezechihelem prophetam*, I, 3, 8, éd. et trad. Ch. Morel, t. 1 (SC, 327), p. 128-129 : « Par contre celui qui par la prudence comprend ce qu'il doit faire… ».

[134] Bède le Vénérable, *De Templo Salomonis*, I, 15, éd. D. Hurst, *Bedae Venerabilis Opera (II), Opera exegetica (2 A)*, Turnhout, 1969 (*CCSL*, 119 A), p. 141-234, ici p. 189.

[135] Benoît de Nursie, *Regula*, 64.12-14, éd. J. Neufville, trad. A. de Vogüé, *La Règle de saint Benoît*, t. 2, Paris, 1972 (SC, 182), p. 650-651. (K.Th. AMBROSE, « Visual Poetics… », p. 161).

actions de l'âme : elles détournent de la contemplation des beautés inférieures et guident l'âme vers les vérités supérieures[136].

Dans la *Vita sancti Odilonis* de Jotsald de Saint-Claude, les vertus cardinales exaltent la dimension publique, aux accents monarchiques, du personnage[137]. La prudence est la vertu par laquelle s'exprime la soif de connaissance du sacré d'Odilon[138]. Chez Raban Maur, *prudentia* désigne plus généralement la science des saintes Écritures[139] ; cette caractéristique doit être gardée à l'esprit, car elle présente un intérêt certain vis-à-vis de l'identification des sujets figurés (les arts du *trivium*).

La fonction de l'anaphore : de l'avertissement à la connaissance

Le texte du poème épigraphique montre clairement une parenté avec des définitions patristiques de la prudence, mais ces rapprochements ne rendent pas compte de la mise en parallèle de *nos moneo* et de *cognosco*. Il faut donc revenir à la question de l'anaphore. Neil Stratford l'explique par un repentir ; les deux inscriptions signifieraient la même chose[140]. Kirk Th. Ambrose pense au contraire que la *répétition* est délibérée : il s'agirait d'abord d'un choix esthétique ; en outre, à partir de Cicéron et à travers un dia-

---

[136] Voir *infra*, n. 160, p. 243.

[137] I.P. BEJCZY, « Les vertus cardinales… », p. 332. On les voit fréquemment représentées autour de la figure de l'empereur dans les manuscrits ottoniens.

[138] Jotsald de Saint-Claude, *Vita sancti Odilonis*, I, 5, éd. J. Staub, (*MGH*, *SRG*, 68), p. 154-155. Jotsald emprunte sa définition de la prudence — *Prudentia philosophi diffiniunt in veri investigatione consistere et scientie plenioris cupiditate* — à Ambroise de Milan (voir *loc. cit.*, n. 45). Voir I.P. BEJCZY, *op. cit.*, p. 331.

[139] Raban Maur, *De institutione clericorum*, III, 2, éd. D. Zimpel (*Freiburger Beiträge zur mittelalterlichen Geschichte*, 7), p. 438 : *Fundamentum autem, status et perfectio prudentiae scientia est sanctarum scripturam*.

[140] *CSC* 1.2, p. 547 ; N. STRATFORD, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 83.

logue de Charlemagne et Alcuin, un lien devrait être établi entre la prudence, la répétition mnémonique et l'appel à l'action[141].

Moneo appartient au même champ lexical que *mens*. Littéralement, on peut le traduire par « faire penser », « faire venir à l'esprit ». On trouve parmi ses connotations l'inspiration, l'exhortation ou l'avertissement — Virgile emploie *moneo* pour désigner les avertissements adressés aux hommes par les dieux[142].

Moneo ne s'inscrit pas sur le même plan spirituel que *cognosco* : il ne s'agit plus d'être averti de quelque chose ou d'être invité à produire une action mais d'apprendre à « connaître » ou à « reconnaître » *ce qui doit être fait*. *Cognosco* est employé dans la première Épître aux Corinthiens au sujet de la connaissance suprême : celle de la vérité (1 Co 13, 12). Non pas que l'objet d'une « exhortation » ou d'un « avertissement » soit d'une moindre valeur que celle d'une « connaissance », car il peut venir des Écritures ou directement de la sagesse divine[143] ; mais l'acte de « connaissance » traduit probablement une relation plus immédiate — purement intellectuelle ? — entre *prudentia* et *agere*. *Cognosco* est d'ailleurs intimement lié au discernement du bien et du mal, objet-phare de la prudence, dans la Genèse : après qu'Ève a mangé le fruit et qu'Adam en a mangé également, ils « connurent » (*cognovissent*) qu'ils étaient nus (Gn 3, 7). Il faut probablement voir dans la mise en parallèle des deux termes une gradation dans l'ordre de l'acquisition de la connaissance, qui n'est pas sans rappeler celle décrite par les vers du C 8.

---

[141] K.Th. AMBROSE, « Visual Poetics… », p. 161.

[142] Virgile, *Aeneis*, III, 712, trad. J.-P. Chausserie-Laprée (Œuvres complètes de Virgile, 1), p. 156-157 (V. DEBIAIS, *Messages de pierre*, n. 6, p. 330-331).

[143] Augustin d'Hippone, *Epistola* 2, éd. Kl.-D. Daur, t. 1 (*CCSL*, 4.1), p. 5 : *Horum itaque amorem perniciosissimum poenarum que plenissimum uera et diuina philosophia monet frenare atque sopire*. Augustin d'Hippone, *Epistola* 102, 17, éd. Kl.-D. Daur, t. 3 (*CCSL*, 3.3), p. 18 : […] *quod non nisi uni uero deo offerri oportere ueraces et sacrae litterae monent, non quod illo egeat deus, cum in eisdem ipsis litteris apertissime scriptum sit*.

Le vers *Dat nos monendum…* présente la singularité de contenir un pronom personnel. Il assure certes une fonction de remplissage. Du reste, ce vers se rapproche de celui du C 8 qui s'adresse directement au lecteur (théorique) du poème musical (*Si cupis…*). L'énonciation est complètement différente pour le C 5, car on y emploie la première personne du pluriel. *Nos* indique que l'énoncé des deux vers est l'expression d'une subjectivité : vraisemblablement celle de l'âme puisqu'il est question d'une vertu. Il est vrai qu'en l'absence de pronom, le contenu des vers restait suffisamment explicite pour que l'on aboutisse à la même déduction : la sémantique cognitive (*moneo, cognosco*) qui décrit la médiation de la prudence dans la perspective d'une action ne peut guère en appeler à autre chose qu'à la subjectivité de l'esprit humain. Le choix du pluriel est en revanche plus intéressant : le sujet de l'énonciation n'est pas un esprit singulier, mais un collectif. Communauté religieuse ? *Litterati* ? Clergé ? Église dans sa totalité ? Il serait prématuré de vouloir trancher, en admettant qu'une discrimination de ce genre soit elle-même pertinente. En tout cas, *nos* participe de cette relation nouée entre les poèmes épigraphiques du rond-point de Cluny III et leur(s) lecteur(s) théorique(s).

Ver primos flores primos producit odores / [...] *vens quas decoquit aestas*

Les deux hexamètres relatifs aux saisons sur le C 5 sont tellement indissociables sur le plan sémantique qu'il ne paraît pas nécessaire de consacrer à chacun une analyse particulière.

L'association du printemps et des parfums est un *topos* littéraire qui remonte aux *Métamorphoses* d'Ovide (43 avant J.-C.-17 après J.-C.) : *Aetatis breve ver et primos carpere flores*[144]. On la retrouve chez Venance Fortunat (c. 530-609), Hildebert de Lavardin

[144] Ovide, *Metamorphoseon*, X, v. 85, éd. G. Lafaye, *Les métamorphoses*, t. 2, Paris, 1960 (CUFSL, 47), p. 124.

ou Marbode (c. 1040-c. 1123)[145] ; la recherche d'une source particulière serait donc assez vaine[146].

Les mêmes remarques valent pour ce qu'il reste du vers relatif à l'été. Le *topos* consiste à décrire la succession des saisons par ses conséquences visibles sur la nature ; la description du cycle saisonnier, lié au mouvement des astres, donc au rythme du cosmos, passe par l'évocation du développement annuel du règne végétal. Par exemple, on peut lire chez Alain de Lille :

> *Hiems semina sepulta gremio terrae matris inviscerat, ver inclusa excarcerat, aestas decoquit messes, autumnus suas exhibet ubertates*[147].

---

[145] Venance Fortunat, *De orto Ultrogothonis*, éd. et trad. M. Reydellet, *Poèmes*, t. 2, VI, 6, v. 1-2, Paris, 1998 (CUFSL, 346), p. 76 :

Hic uer purpureum viridantia gramina gignit,
Et paradisiacas spargit odore rosas.

Traduction : « En ce lieu, un printemps pourpré fait naître des plantes verdoyantes et prodigue des roses au parfum paradisiaque ». Hildebert de Lavardin, *Epistolae*, I, 22, éd. *PL* 171, col. 197 C-D : *Afflabat ibi nares tuas odor vitae ad vitam* (2 Co 2, 16), *et aura, flores rosarum et lilia spirans convallium* (Ct 2, 2), *ver aeternum nuntiabat*. Marbode de Rennes, *Carmina varia*, 8, éd. *PL* 171, col. 1652 B :

Omnimodos tuus almus odos praecellit odores,
Exsuperat quos ver reserat tua gratia flores.

[146] P. DIEMER (« What Does *Prudentia* Advise ? », p. 163) propose les vers d'un poème transcrit dans le ms. 303 de la BM d'Angers (fol. 128 r° — après 1178) :

Ver lapsat (= laxat) quod stringit hyens, quod dequoqit estas
Colligit autumnus, automno cedit egestas.

Cité dans *CSC* 1.2, p. 551 (la page du ms. est reproduite fig. *comp*. 21, p. 552) ; N. STRATFORD, « Verse *Tituli*… », p. 147. Pour Ch.E. SCILLIA (« Meaning and the Cluny Capitals… », p. 136), ces hexamètres citeraient librement Boèce, *Consolatio philosophiae*, IV, 6, v. 25-29, éd. L. Bieler, *Anicii Manlii Severini Boethii philosophiae Consolatio*, Turnhout, 1957 (*CCSL*, 94.1), p. 85 :

His de causis uere tepenti
Spirat florifer annus odores,
Aestas cererem feruida siccat,
Remeat pomis grauis autumnus,
Hiemem defluus inrigat imber.

On le voit, les termes de Boèce sont assez différents de ceux du vers *Ver primos*…

La pensée antique et médiévale explique la relation de causalité entre les deux phénomènes par la théorie des quatre éléments[148].

Seul l'hexamètre du printemps est conservé en intégralité. Sa composition est très classique :

Ver primos flores primos p(ro)ducit odores.

Vēr prī/mōs flō/rēs// prī/mōs prō/dūcĭt ŏ/dōres

Outre la présence de rimes léonines en [res], il présente une double coupe trihémimère et hephthémimère, marquée par des rimes internes supplémentaires (du fait de la répétition de *primos*). On note en passant des assonances en [e] et en [o] et une allitération en [pr]. Cette dernière est particulière à ce vers ; associée à la répétition de *primos*, elle souligne à gros trait le caractère primordial de la saison printanière.

Le sujet du vers où il est question de l'été (face *a*) est inconnu conséquemment au mauvais état de conservation de l'inscription (l'été est le sujet de la proposition relative qui termine le vers). Il est néanmoins possible de faire plusieurs remarques concernant son articulation avec le précédent :

Ver primos flores primos producit odores.
[---] *vens quas decoquit astas.*

Vēr prī/mōs flō/rēs// prī/mōs prō/dūcĭt ŏ/dōres
. . / . . / . // . /vēns quās/ dēcŏquĭt/ aēstas

---

[147] Alain de Lille, *De planctu naturae*, VIII, 50-52, éd. N.M. Häring, *Studi medievali*, 19, 1978, p. 797-879, ici p. 834.

[148] Sur cette question, Macrobe est la figure incontournable pour les auteurs chrétiens. Il décrit, citant le *Timée* de Platon (428/427 avant J.-C.-347-346 avant J.-C.), le continuum des quatre éléments dans la Création à travers leurs qualités (froid-chaud, sec-humide) et leurs rapports de proportion. Macrobe, *In somnium Scipionis*, I, 6, 24-33, éd. et trad. M. Armisen-Marchetti, t. 1 (CUFSL, 360), p. 29-32. Voir A.C. ESMEIJER, *Divina Quaternitas*, p. 34-35 (l'auteure fait référence aux enluminures schématiques contenues dans les manuscrits du commentaire).

Il présente lui aussi une coupe hephthémimère. L'artifice poétique le plus apparent reste la position du sujet : alors que *ver* est placé en tête, *astas* est en fin d'hexamètre. Les verbes sont placés à des positions similaires : *producit* et *decoquit* sont les pénultièmes mots de chaque vers. Ils ont peut-être été choisis pour leur proximité phonique. Sur le plan métrique, un décalage est introduit entre les deux verbes en raison du nombre de syllabes respectif d'*odores* et d'*aestas*. Il faut noter que ce décalage permet de faire coïncider parfaitement les contraintes de la forme hexamétrique et la quantité des syllabes des verbes. Le chiasme engendré par les positions de *ver* et d'*astas* a pu répondre à des contraintes formelles, mais il faut remarquer par ailleurs que seuls ces deux hexamètres évoquent les saisons ; cette raison suffit à justifier le chiasme comme expression d'une volonté formelle. Les saisons se prêtent d'ailleurs particulièrement aux figures de la croissance et de la décroissance, de la naissance et de la maturité ou de la mort[149] — *decoquit* crée cette ambiguïté —, en somme, du début et de la fin[150].

Synthèse : une harmonie des mouvements de l'âme et de la nature

On a décrit en plusieurs points le lien formel existant entre les vers des saisons. Il faut ajouter que leurs rimes en [es] et en [as] sont également un indice de proximité par contraste avec celles en [um]

---

[149] Les auteurs chrétiens ont associé le rythme des saisons à l'économie du salut. Le cycle annuel est une image de la résurrection chez Tertullien (c. 150/160-230/240), *De resurrectione carnis*, 12, éd. *PL* 2, col. 791-886, ici col. 810-811, trad. M. Moreau, *La résurrection des morts*, Paris, 1980 (Les Pères dans la foi, 9), p. 59 ; *Apologeticum*, 48, 8, éd. et trad. J.-P. Waltzing, *Apologétique*, Paris, 1929 (CUFSL, 49), p. 103. Pour Raban Maur (*De universo*, X, 11, éd. *PL* 111, col. 302-304), le printemps évoque le baptême et la résurrection des corps ; l'été est le temps de martyre.

[150] Cette figure se trouve dans d'autres poèmes ; voir Eugène III de Tolède, *Epitaphium*, 12, éd. *PL* 87, col. 389-393, ici col. 391 D : *Ver gignit flores, pinguescit messibus aestas*.

des vers de la prudence. On retrouve cette juxtaposition des rimes en [um] et des rimes en [s] dans les inscriptions du C 8 ; là encore, la voyelle de ces dernières est variable. Le rythme des coupes distingue lui aussi les deux couples de vers du C 5. En revanche, les quatre vers ont en commun le placement du verbe conjugué en avant-dernière position. La composition du poème semble donc suffisamment cohérente pour considérer que le choix des sujets de chaque couple de vers n'est ni erratique ni hasardeux.

Indépendamment du lien que peut établir le dispositif iconographique entre des deux couples d'hexamètres, existe-t-il des antécédents textuels à ce rapprochement, jugé inattendu par certains auteurs, entre la prudence et les saisons ?

Pour Kirk Th. Ambrose, ce rapprochement en appellerait à la métaphore, considérant que certains auteurs médiévaux confèrent aux vertus des *odeurs* particulières[151]. Cette connexion entre les effets du printemps — *producit odores* — et la prudence reste pourtant très superficielle ; si une telle métaphore reste possible, il est difficile de la filer avec l'hexamètre de l'été.

Sachant que la place de l'homme est en jeu (*nos*), le rapport qui s'impose à l'esprit est celui du microcosme au macrocosme. Cependant, les quatre éléments sont en relation avec les quatre humeurs : l'objet du microcosme est le corps humain et non l'âme[152]. L'âme possède un statut particulier puisqu'elle a été formée à l'image de Dieu, tandis que le corps l'a été à l'image de l'univers[153]. L'absence d'évocation du corps dans les vers de la prudence et des

---

[151] K.Th. AMBROSE, « Visual Poetics… », p. 161. Voir par exemple : Pèlerin d'Hirsau, *Epithalamum Christi virginum alternantium*, *Chorus alter*, 13-14, éd. G.M. Dreves et Cl. Blume, *Analecta hymnica medii aevi*, t. 50, Francfort-sur-le-Main, 1907, 343, p. 500-506, ici p. 501 : *Qua spirant opobalsama / Soli sponsae recondita. / Virtutum odor intimus / Sed notatur his floribus*. Jotsald de Saint-Claude, *Planctus de transitu*…, v. 75, éd. et trad. M. Goullet, p. 193 et 196.

[152] A.C. ESMEIJER, *Divina Quaternitas*, p. 60.

[153] J. BASCHET, « La musique de l'homme », p. 80-81.

éléments dans ceux des saisons confirme d'ailleurs que le rapport du microcosme au macrocosme est hors de propos ici.

Selon Charles E. Scillia, l'évocation des saisons et d'une vertu cardinale participerait d'un « programme iconographique » fondé sur la théorie musicale boécienne, les saisons représentant un aspect de la *musica mundana* et la prudence un aspect de la *musica humana* — on ne reviendra pas ici sur les réserves formulées plus haut à l'égard de cette hypothèse[154]. La référence à Boèce serait pertinente en l'abordant sous un angle différent. Pour cet auteur, tout son est produit par un mouvement ; la possibilité que des mouvements contra-contradictoires puissent s'unir dans le corps, dans l'âme ou dans le monde repose sur des harmonies de proportions entre ces mêmes mouvements ; ainsi se définit la *musica*[155]. Dans une perspective musicale, les deux couples de vers du C 5 pourraient se rejoindre sur le thème du mouvement. En effet, le deuxième chapitre du *Traité de la musique* de Boèce décrit le rythme des saisons et les mouvements de la nature qui en sont la conséquence dans des termes similaires à ceux des inscriptions :

> Ce que l'hiver contracte, le printemps le relâche, l'été le brûle, l'automne le mûrit et les saisons, à tour de rôle, portent leurs propres fruits ou aident les autres à présenter les leurs […][156].

Il n'en va pas de même pour le rôle joué par la prudence dans la *musica humana*[157] ; il faut donc chercher ailleurs une traduction de

---

[154] Voir *supra*, p. 97-99.

[155] Boèce, *De institutione musica*, I, 2, éd. et trad. Chr. Meyer, p. 30-35.

[156] *Loc. cit.* : *Nam quod constringit hiems, ver laxat, torret aestas, maturat autumnus, temporaque vicissim vel ipsa suos afferunt fructus*.

[157] Boèce s'appuie sur la structure aristotélicienne de l'âme (partagée entre rationnel et irrationnel — voir Aristote, *Éthique à Nicomaque*, I, 13, trad. R.A. Gauthier et J.Y. Jolif, Louvain-la-Neuve-Paris, 2002, t. 1, vol. 2, p. 29-32), qui certes compte la prudence parmi les vertus intellectuelles mais sera beaucoup moins influente sur la pensée chrétienne que la quaternité des vertus cardinales déjà présente chez Platon. On a vu que la *prudentia* chrétienne entretenait des relations ambiguës avec son ancêtre païenne ; dans ces conditions, il serait imprudent d'affirmer que la *prudentia* du poème épigraphique est la même

l'action de la prudence en termes de mouvement. Ambroise de Milan (saint, 339-397) interprète le char d'Aminadab comme l'âme mise en mouvement par les quatre *êtres* décrits par Ézéchiel, dont les ailes sont les vertus cardinales[158], mais la définition des quatre vertus cardinales comme des *moteurs de l'âme* n'est pas à proprement parler un *topos* médiéval[159]. Le thème du mouvement revient à plusieurs reprises dans les définitions patristiques de la prudence : celles que l'on a citées dans les pages précédentes mettaient fréquemment en parallèle les verbes *sequor* et *fugio*. Comme dans les vers du C 5, *ago* est également apparu chez plusieurs auteurs. Décrivant une vertu cardinale — la tempérance et non la prudence — comme celle de l'*action*, saint Augustin le fait lui aussi dans ces termes :

> Mais qu'est cette action par laquelle l'âme, avec l'aide de Dieu et de son Seigneur *se retire* de l'amour de la beauté inférieure, combattant et exterminant son habitude qui lutte contre elle, destinée par cette victoire à triompher en elle-même des puissances de cet air pour *s'envoler* vers Dieu, son repos et son soutien, malgré l'envie et les efforts des démons pour l'en empêcher ? Que t'en semble ? N'est-ce pas là la vertu qu'on appelle « tempérance » [160] ?

---

que celle d'Aristote et que donc elle s'intègre sans difficulté dans la théorie musicale de Boèce.

[158] Ambroise de Milan, *De Abraham*, II, 8, 54, éd. A.-G. Hamman, trad. Fr. Bilbille-Gaven et J.-Cl. Gaven, *Abraham*, Paris-Turnhout, 1999 (Les Pères dans la foi, 74), p. 154 : *Istae alae virtutes sunt quae maximo et duplici plausu Prudentiae, fortitudinis, temperantiae, justitiae suavem decorem, vitae cantilenam resultant*. Traduction : « Ces ailes sont les vertus qui font résonner à tous les échos l'agréable beauté de la sagesse, du courage, de la tempérance, de la justice, l'harmonie de la vie ».

[159] Cet aspect est totalement absent, par exemple, du *De virtutibus et vitiis* d'Alcuin, éd. *PL* 101, col. 613-638.

[160] Augustin d'Hippone, *De musica*, VI, 15, trad. G. Finaert et F.-J. Thonnard (BA, 7), p. 460-463 : *Sed haec actio qua sese anima, opitulante Deo et Domino suo, ab amore inferioris pulchritudinis extrahit, debellans atque interfeciens adversus se militantem consuetudinem suam, ea victoria triumphatura in semetipsa de potestatibus aeris hujus, quibus invidentibus et praepedire cupientibus, evolat ad suam stabilitatem et firmamentum Deum ; nonne tibi videtur ea esse virtus quae temperantia dicitur*.

La notion de mouvement permettrait donc de relier la prudence et les saisons sous le thème commun de la musicalité de la Création. La théorie musicale dessinerait ainsi un arrière-plan conceptuel sur lequel le poème pourrait venir s'imprimer.

Boèce n'est pas la seule référence possible lorsqu'il s'agit d'évoquer la musicalité de l'homme. Les *Institutiones* de Cassiodore (c. 485-580) développent la même idée sans recourir à une tripartition théorique de la musique. Sans qu'il soit explicitement question des vertus cardinales, le caractère positif ou négatif des actions humaines — on pense évidemment à la prudence — dépend lui aussi de rythmes musicaux[161].

Il subsiste un problème : la notion de mouvement n'est pas seule à régir la musicalité de la Création ; il n'y aurait pas d'*ordre* musical si les mouvements des choses ne s'inscrivaient pas dans des relations harmonieuses, c'est-à-dire des relations répondant à des rapports numériques (de proportions). Dans les traités théoriques, l'harmonie des structures complexes repose sur une logique de série et l'existence d'analogies entre plusieurs structures de nature différente — la *quaternité* est la figure la plus courante, on aura l'occasion d'y revenir. Contrairement aux inscriptions du C 7 et du C 8, qui mettent en scène l'intégralité des tons grégoriens en deux séries de quatre tons, celui du C 5 ne répond pas à une telle logique. Pour quelles raisons le printemps et l'été apparaissent-ils ici sans les autres saisons de l'année ? de surcroît, en relation avec une seule des quatre vertus cardinales, ce qui va à l'encontre de bien des textes patristiques, les quatre vertus cardinales ne pouvant être séparées les unes aux autres[162].

---

[161] Cassiodore, *Institutiones*, II, 5, 2, éd. R.A. Mynors, Oxford, 1937, p. 143 : *Quicquid enim loquimur vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur, per musicos rithmos armoniae virtutibus probatur esse sociatum. musica quippe est scientia bene modulandi ; quod si nos bona conversatione tractemus, tali disciplinae probamur semper esse sociati*.

[162] On citera simplement Grégoire le Grand, *Homiliae in Hiezechihelem prophetam*, I, 3, 8, éd. et trad. Ch. Morel (SC, 327), p. 128-129 : *Quid enim prodesse*

Le psaume 73 évoque le printemps et l'été indépendamment des deux autres saisons (Ps 74 (73), 17)[163]. Augustin et Remi d'Auxerre ont interprété le verset dans un sens psychologique, Remi associant par exemple le printemps à l'épanouissement des vertus. La lecture métaphorique des saisons dans le psaume trouve sa raison dans la distinction des Juifs (l'été) et des Gentils, nouveaux dans la foi (le printemps)[164]. Il est peu probable que le poème épigraphique doive se lire de cette manière. Cet exemple montre au demeurant que le printemps et l'été ont pu être séparés des deux autres saisons pour prendre une valeur symbolique.

Dans son commentaire du psaume 36, Augustin confère une autre valeur aux figures du printemps et de l'été[165]. Il s'agit cette fois

---

potest prudentia, si fortitudo desit ? Traduction : « À quoi bon la prudence, si la force lui manquait ? » L'idée est réaffirmée au XIe siècle par Bruno de Segni (voir I.P. BEJCZY, « Kings, Bishops, and Political Ethics », p. 276). L'enluminure déjà citée du psautier de Metz (voir *supra*, n. 28, p. 95, Pl. 130) présente les seules personnifications des saisons printanière et estivale aux côtés du roi David.

[163] Il s'agit de la traduction faite par saint Jérôme à partir de la Septante. Dans sa traduction du psautier d'après l'hébreu, on lit : *aestatem et hiemem tu plasmasti* (*Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem*, éd. R. Weber *et al.*, t. 1, Stuttgart, 1969, p. 861). Les exégètes chrétiens reprennent la première traduction.

[164] Augustin d'Hippone, *Enarrationes in Psalmos*, 73, 20, éd. E. Dekkers et J. Fraipont, t. 2 (*CCSL*, 39), p. 1018 : *Feruentes spiritu aestas est. Tu, inquam, fecisti spiritu feruentes ; tu fecisti et nouellos in fide ; uer est*. Remi d'Auxerre, *Enarrationes in Psalmos*, 74 (73), éd. *PL* 131, col. 149-844, ici col. 531 : *Aestatem et ver tu plasmasti* (Ps 74 (73), 17). *Per aestatem intelliguntur spiritu ferventes, et per ver, virtutibus vernantes : vel per aestatem intelliguntur fructum colligentes; per ver, bene operari incipientes : quod dicit, aestatem et ver tu plasmasti ea, non ipsa se. Unde illud : Dei enim donum est, non ex operibus, ut ne quis glorietur* (Ép 2, 8-9). *Memor esto hujus, inimicus improperavit Domino. Asaph videns haec omnia ad salutem gentium facta, et intelligens quia multa operatus esset Deus in oleastro inserto, rogat ut haec eadem operetur in naturali oliva, cujus rami fracti sunt. Quasi dicat sic : Tu, Domine, plasmasti aestatem et ver, id est, qui in gentibus spiritu ferventes et simplices in fide fecisti, tu memor esto hujus, subaudis tuae plasmationis factae in gentibus, ut idem facias in Judaico populo, in granis scilicet, non in paleis*.

[165] Augustin d'Hippone, *Enarrationes in Psalmos*, 36, sermon 1, 3, éd. E. Dekkers et J. Fraipont, t. 1 (*CCSL*, 38), p. 340 : *Ergo quae spes, si mortui sumus ? Intus est*

de décrire métaphoriquement la Rédemption, qui n'est pas, en l'occurrence, rendue possible par les vertus cardinales, mais par la charité. L'hiver est évoqué avant cette citation ; c'est une image du temps présent, où la gloire de l'humanité (la charité) ne s'est pas encore développée. Les saisons représentent ici les âges de l'humanité. Moins que le sens de cette exégèse, il faut souligner le rôle joué dans ce commentaire par le printemps et l'été comme métaphores du développement spirituel de l'homme. On en trouve un certain écho dans le couple *Dat nos monendum…-Dat cognoscendum*… si l'on accepte de donner à cette anaphore un sens et d'y lire une progression sémantique.

L'harmonie musicale des mouvements de l'âme et du rythme des saisons n'est peut-être pas directement l'objet du poème, mais elle n'est pas pour autant hors de propos, et l'appartenance des chapiteaux musicaux au même ensemble n'est pas le seul indice. On peut en effet considérer que la forme du poème — et, on le verra plus loin, le dispositif iconographique qui l'accompagne — institue une relation harmonieuse entre ses parties. On a décrit la prudence, ici maîtresse de l'action, comme une vertu du mouvement, notamment du mouvement de la connaissance, mais c'est autant dans le rythme du poème que s'exprime ce mouvement (au moyen de l'anaphore qui relie les deux vers), que dans la sémantique qui leur est commune[166]. La mise en parallèle des vers des saisons et de ceux de la prudence invite à considérer leur relation comme une analogie ; ainsi, l'influence des saisons sur le règne végétal a pu être sciem-

---

radix : ubi radix nostra, ibi et vita nostra ; ibi enim charitas nostra. Et vita vestra, inquit, abscondita est cum Christo in Deo. Quando arescit qui sic habet radicem ? Quando autem erit ver nostrum ? quando aestas nostra ? quando nos circumvestit dignitas foliorum, et ubertas fructuum locupletat ? quando hoc erit ?

[166] La possibilité d'intégrer des écarts sémantiques dans une construction harmonieuse (anaphorique) et de soumettre des objets hétérogènes (vertu, saison, etc.) à une métrique homogène — l'hexamètre léonin — se traduit dans la pensée chrétienne, notamment sur son versant augustinien, en termes de nombres et donc de musicalité. C'est l'objet du *De musica* d'Augustin, qui est davantage un traité de poétique que de musique au sens moderne.

ment présentée comme une image de l'influence de la prudence sur l'âme humaine et vice versa. De ce point de vue, la structure du poème épigraphique du C 5 n'est pas tellement différente de celle du poème épigraphique du C 7 : dans les deux cas, les hexamètres fonctionnent par paires. Le contenu diffère mais les relations restent analogues, car les « nombres » régissant les harmonies musicales, qu'elles soient mélodiques ou qu'elles résultent du rythme des saisons, et les règles imposées par les vertus, qui résultent de la sagesse divine, participent d'une seule et même « vérité inaltérable »[167].

[167] Augustin d'Hippone, *De libero arbitrio*, II, 12, 33, trad. F.-J. Thonnard (BA, 6), p. 278-279. Le raisonnement conduisant à cette conclusion commence au chap. 7, 15 (*ibid*., p. 240-241). G.H. ALLARD, « Arts libéraux et langage chez saint Augustin », *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, Paris-Montréal, 1969, p. 481-492, ici p. 489 : « Pour retrouver l'ordre divin et secret des choses, i.e. pour les signifier en vérité, nous avons besoin d'organiser notre discours « dans l'ordre » et de le soumettre à l'ordonnance des arts libéraux. Saisir le monde (et l'histoire) comme un poème ou une symphonie, c'est en viser la structure interne, i.e. percevoir qu'il est régi par l'ordre harmonieux du Nombre, de l'Un ».

TROISIÈME PARTIE

Démonter les images, remonter le sens

Une proposition d'analyse de la construction figurative des chapiteaux

L'objet de cette partie est la description, l'analyse et une première interprétation des relations mises en jeu entre les éléments constitutifs des chapiteaux : structure et superstructures de la corbeille, végétalité, figures[1], inscriptions, mandorles et hexagones. Le C 1 étant purement corinthien, il n'appelle aucune analyse de ce type.

On a entrevu plus haut la possibilité de regrouper certains chapiteaux ; cela constituera le premier geste de l'analyse. La seule forme du décor végétal n'apparaît pas comme un critère efficace : les formes et la structure corinthiennes, les plus répandues, s'approprient entièrement certaines corbeilles (C 2 et C 3 ; elles occupent également tout l'arrière-plan du C 5). Elles sont aussi associées à d'autres formes végétales ou d'autres configurations de décor (C 4, C 7 et C 8). Le caractère hybride de ces compositions qu'il faudra examiner dans le détail se prête mal à un découpage analytique.

Les chapiteaux épigraphiques ne constituent pas davantage un ensemble formellement clos : les dispositifs de présentation des inscriptions et des figures y diffèrent nettement, le C 8 ne pouvant être groupé avec les C 5 et C 7. Par contre, la forme du dispositif de présentation des figures m'apparaît comme un critère pertinent : les chapiteaux dont les figures sont circonscrites par des formes hexagonales ou en amande (C 4, C 5 et C 7) — les plus originaux — peuvent former un premier groupe, que l'on analysera dans le chapitre 8. Un second groupe se dégage par contraste ; il est constitué des chapiteaux dont les figures sont *en contact* avec un décor végétal et disposées aux angles de la corbeille — C 2, C 3, C 6 et C 8 — ; ce sera l'objet du prochain chapitre. On constate au premier abord que le C 6 s'inscrit en marge de ce groupe, car il est le seul à ne présenter aucun élément de décor végétal corinthien ; si l'on n'a pas donné aux formes végétales un rôle déterminant dans le regroupement des cha-

---

[1] On emploiera « figure » dans son sens restreint de *représentation d'un personnage*.

piteaux, il ne faudrait certainement pas en négliger l'importance. On consacrera au C 6 un chapitre à part (chapitre 7).

Partant de ce découpage, l'analyse consistera moins à (*re-*) *construire* une lecture des images qu'à tenter une *dé-construction*[2] de ces dernières, à savoir instaurer pour chaque groupe une grille d'analyse destinée à mettre en valeur les articulations principales de la représentation.

[2] La forme donnée ici au mot « déconstruction » signale qu'il ne s'agit pas du concept philosophique forgé par J. Derrida.

CHAPITRE 6

Des figures au contact des formes corinthiennes (C 2, C 3 et C 8)

L'association des formes corinthiennes à des sujets figurés est loin d'être une spécificité de la sculpture du rond-point de Cluny III. Les églises de Bourgogne en comptent de nombreux exemples. Les quaternités du C 2 et du C 3 de Cluny se retrouvent dans la nef de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay ; on a déjà évoqué les Vents (ch. 23 — Pl. 108) et les Saisons (réduites au couple Hiver-Été sur le ch. 48 — Pl. 110). En aucun cas les œuvres ne sont des copies au sens strict les unes des autres. La végétalité du ch. 23 est une simplification du décor corinthien (à une seule couronne d'acanthes, sans caulicole) et le ch. 48 se démarque clairement de la structure de ce décor. Quant aux Fleuves du paradis du ch. 8 de Sainte-Marie-Madeleine, ils apparaissent dans une végétalité corinthienne (simplifiée elle aussi) alors que ceux du C 6 de Cluny ne le sont pas. Les sujets communs à la sculpture du rond-point de Cluny III et à d'autres ensembles voisins ne fournissent donc pas nécessairement les comparaisons les plus pertinentes dès qu'il s'agit d'analyser la relation entre les figures et la végétalité corinthienne.

Au sein de la sculpture romane bourguignonne, seuls les chapiteaux de Cluny associent des sujets figurés à un décor corinthien canonique, c'est-à-dire un décor qui ne soit pas une simplification ou une réinterprétation du prototype. Bien des chapiteaux au décor simplifié restent néanmoins très attachés au type corinthien, à ses éléments constitutifs et à la logique de leur agencement ; par conséquent je ne considère pas la simplification des compositions comme une entrave à la comparaison.

Les chapiteaux corinthiens (simplifiés) habités par des figures sont largement représentés aux portails des églises, notamment à Anzy-le-Duc (Pl. 90), Montceaux-l'Étoile (Pl. 96), Perrecy-les-Forges (Pl. 99, fig. B et C ; Pl. 100, fig. B) et Vézelay (Pl. 121 ; Pl. 122, fig. A et B ; Pl. 124 ; Pl. 126). Ce corpus, qui procède d'un choix arbitraire, fournira un matériel comparatif suffisant pour avancer quelques remarques préliminaires sur l'insertion de figures dans la végétalité corinthienne. On s'interrogera sur le choix des sujets, les types de thèmes mis en œuvre, la manière dont les figures sont physiquement insérées dans le décor corinthien et, à la lumière de ces différents aspects, le type de relation susceptible d'être examiné entre ces éléments dans l'iconographie des chapiteaux du rond-point de Cluny III.

PRÉAMBULE : LES FORMES CORINTHIENNES HABITÉES DES PORTAILS ROMANS EN BOURGOGNE

Les sujets insérés dans la végétalité corinthienne du rond-point de Cluny III sont principalement d'ordre symbolique (allégories ou personnifications des saisons et des vents)[1]. Étendu au corpus des portails, le recensement des sujets offre un éventail bien plus large : vieillards de l'Apocalypse à Anzy-le-Duc[2], créatures hybrides et fantastiques à Montceaux-l'Étoile (Pl. 96, fig. B) , Perrecy-les-Forges et Vézelay[3], figures historiques à Perrecy-les-Forges[4], également pré-

[1] Le statut des jongleurs du C 8 sera discuté plus loin ; voir *infra*, p. 346 et suivantes.

[2] Les chapiteaux du portail de la priorale sont très endommagés ; des vieillards sont identifiables sur les deux chapiteaux internes : ch. III et IV (Pl. 90, fig. B).

[3] Perrecy-les-Forges, Sainte-Marie et Saint-Benoît, façade de la nef : chapiteaux du portail (Pl. 99, fig. B et C et Pl. 100, fig. B) ; Montceaux-l'Étoile, Saint-Pierre et Saint-Paul, portail occidental : chapiteau gauche (Pl. 96, fig. B) ; Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, façade de la nef : ch. II et IV (Pl. 121, respectivement

sentes, parfois accompagnées d'anges, à Montceaux-l'Étoile (Pl. 96, fig. C) et Vézelay[5].

On constate que les figures recouvrent des catégories aussi bien humaines qu'animales et des connotations aussi bien positives que négatives, terrestres que célestes, historiques qu'atemporelles. Ainsi les formes corinthiennes n'impliquent-elles aucune détermination de nature quant aux figures qui les peuplent.

La diversité des sujets se reflète dans leurs relations. Les vieillards des chapiteaux du portail de la priorale d'Anzy-le-Duc complètent ceux de la voussure (Pl. 90) ; leur relation est de l'ordre de la série. D'autres groupes de figures qui partagent un même chapiteau entretiennent des relations plus fortement déterminées : le thème du combat associe les créatures hybrides et fantastiques des chapiteaux de Perrecy-les-Forges (Pl. 100, fig. B) et de Vézelay (Pl. 124)[6]. Les chapiteaux corinthiens de Montceaux-l'Étoile, de Perrecy-les-Forges et de Vézelay accueillent également des sujets ancrés dans l'histoire chrétienne : la guérison du paralytique à la piscine probatique (ch. II — Pl. 121, fig. A et B) et des scènes de l'histoire de David (ch. IV — Pl. 121, fig. B et C — et ch. V — Pl. 122, fig. A

---

fig. A-B et fig. C-D), ch. V (Pl. 122, fig. A et B), ch. VI (Pl. 124, fig. A) et ch. IX (Pl. 124, fig. B et C).

[4] Perrecy-les-Forges, Sainte-Marie et Saint-Benoît, façade de la nef, portail : chapiteau gauche (Pl. 99, fig. B et C).

[5] Montceaux-l'Étoile, Saint-Pierre et Saint-Paul, portail occidental : chapiteau droit (Pl. 96, fig. C).

[6] La littérature est abondante au sujet de ces créatures ; on trouvera dans l'ouvrage de M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 357-375 des références à la bibliographie antérieure. Plus récemment : N. STRATFORD, « La mythologie revisitée chez les sculpteurs romans en Bourgogne », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 147.3, 2003, p. 1243-1265 ; W.J. TRAVIS, « Of Sirens and Onocentaurs », p. 29-62. Selon M. Angheben, le thème du combat du *pilosus* contre un oiseau tricéphale serait une antithèse babylonienne de l'église-Cité céleste, actualisée diversement dans l'iconographie des portails en question ; pour Vézelay, voir M. ANGHEBEN, « Apocalypse XXI-XXII… » ; pour Perrecy-les-Forges, voir *ID.*, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 370-371.

et B), une scène de la vie de saint Antoine (Pl. 99, fig. B et C), une vision de Jean (?) (Pl. 96, fig. C)[7].

Quelles sont les modalités de l'association des figures avec la végétalité corinthienne ? Les deux éléments sont-ils déconnectés ? Peut-on parler d'une véritable « insertion » des figures dans cette végétale, voire d'interaction entre les éléments ?

Une nouvelle fois le petit corpus présenté à l'instant fait montre de diversité. Dans la plupart des cas, la représentation ne met en scène aucun contact physique entre les figures et les formes corinthiennes. Les pieds des personnages ou les pattes des créatures reposent sur l'astragale des chapiteaux (Pl. 90, fig. B ; Pl. 96, fig. B et C ; Pl. 99, fig. B et C ; Pl. 100, fig. A). Au rond-point de Cluny III comme aux portails de la nef de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay, l'astragale n'est pas soudé à la corbeille. Dans certains cas, les pieds des figures lui sont tangents (ch. II — Pl. 121, fig. A et B — et ch. V — Pl. 122, fig. A et B), dans d'autres ils flottent dans le vide (ch. IV — Pl. 121, fig. B et C). Les figures peuvent également prendre appui sur les formes végétales (ch. V, VI — Pl. 124, fig. A — et ch. IX — Pl. 124, fig. A et B), certaines sont même perchées au sommet d'une couronne d'acanthes (ch. V : Saül). On verra à Cluny que les figures ne sont jamais placées au-dessus des premières acanthes ; leurs pieds prennent appui sur les lobes de ces feuilles ou sur de petites folioles insérées pour l'occasion dans le décor corinthien. À Vézelay, les relations physiques entre figures et végétalité vont parfois plus loin. Une acanthe entière est comme soufflée par le déplacement d'air qu'engendre le surgissement d'une sirène (ch. VI) ; on voit même un ange se saisir d'une feuille et exercer semble-t-il une traction sur cette dernière (ch. II — Pl. 121, fig. B) — dans le contexte supposé du miracle de la piscine probatique, ce geste reste difficile à interpréter.

---

[7] Sur l'interprétation de cette scène, voir W.J. TRAVIS, « Of Sirens and Onocentaurs », p. 50. Selon cet auteur, il s'agirait d'une transposition d'Ap 22, 8-9 : saint Jean se prosterne devant l'Ange pour l'adorer ; ce dernier l'enjoint d'adorer Dieu.

On constate, ne serait-ce qu'aux portails de la nef de Sainte-Marie-Madeleine, qu'en tant que telles, ces interactions entre les figures et la végétalité corinthienne n'apparaissent pas spécifiques à tel ou tel type de thème ou de sujet. Cela dit, la diversité des types d'interaction invite à se pencher sur la logique propre à chaque cas ce qu'il faudra faire dans le cas des chapiteaux de Cluny. De plus, l'absence de contact physique entre les éléments à Anzy-le-Duc, Perrecy-les-Forges ou Montceaux-l'Étoile ne signifie pas l'absence totale de relation. Les chapiteaux des vieillards de l'Apocalypse, au portail de la priorale d'Anzy-le-Duc (ch. III et IV — Pl. 90, fig. B), en font la démonstration. Chacun présente trois personnages entre lesquels s'intercalent des caulicoles qui s'étendent jusque sous les crosses d'angles. L'accord entre les éléments respecte donc une logique rythmique : les caulicoles dessinent en négatif l'espace « réservé » aux vieillards. Il est vraisemblable que la simplification du décor corinthien a ici été pensée avec l'agencement des figures sur les arêtes de la corbeille ; or la plupart des œuvres que l'on a eu l'occasion de citer dans ce préambule ont ce type d'agencement en commun avec les chapiteaux concernés du rond-point de Cluny III. On prendra l'exemple du chapiteau gauche du portail de la priorale de Perrecy-les-Forges pour approfondir la question (Pl. 99, fig. B et C).

En avant du décor de feuilles d'acanthes, hélices et crosses du chapiteau, prennent position trois personnages identifiés par Masuyo T. Darling comme étant saint Paul ermite, saint Antoine et un faune[8]. Le faune, qui, selon la *Vita sancti Pauli primi eremitae* de saint Jérôme[9], conduit Antoine à Paul, est représenté sur l'arête principale[10] ; il marche vers la droite (intérieur du portail). Sa main

---

[8] M.T. DARLING, *The Romanesque Architecture*…, p. 253-254.

[9] Jérôme de Stridon, *Vie de Paul de Thèbes*, 8, 1-6, éd. P. Leclerc, E.M. Morales, trad. P. Leclerc, *Trois vies de moines (Paul, Malchus, Hilarion)*, Paris, 2007 (SC, N 508), p. 160-163.

[10] La représentation de la rencontre d'Antoine avec le faune sur le tympan de la porte sud de l'église de Saint-Paul-de-Varax (Ain) est accompagnée d'une

tendue en direction de Paul est partiellement conservée (elle se détache de l'extrémité d'une hélice). Antoine, muni d'un bâton, le suit à distance — une acanthe le sépare de la créature. Paul apparaît sur l'arête intérieure du chapiteau, tenant un livre entre ses mains ; une autre acanthe le sépare du faune.

Ici, ce sont les acanthes qui s'intercalent entre les personnages plutôt que les caulicoles comme à Anzy-le-Duc (Pl. 90, fig. B), mais c'est une différence mineure au regard de la similitude des agencements. À la symétrie des positions des figures s'ajoute celle des formes corinthiennes qui s'intercalent entre elles. La relation dynamique impliquée entre les figures par le thème du chapiteau (le voyage ou la rencontre) « s'appuie » en quelque sorte, visuellement, sur la scansion de la corbeille par le décor végétal. Malgré l'absence de contact entre les éléments, la végétalité corinthienne n'est donc pas étrangère à l'*historia*. Dans la mesure où la symétrie du décor souligne la syntaxe du récit, s'accordant tout particulièrement au niveau de l'arête principale du chapiteau à la position intermédiaire du faune et, par là, au rôle médiateur que joue ce dernier dans la rencontre des deux saints, la végétalité corinthienne constitue une « ornementation » de la scène au sens plein du terme[11].

Cette analyse n'est pas forcément transposable dans tous les chapiteaux corinthiens à figures, mais sa pertinence pour certaines œuvres rend nécessaire de s'interroger sur le rôle que pourraient

---

inscription qui souligne le rôle médiateur du faune ; transcription dans *CIFM* 17, A 13, p. 20 : ABBAS QUEREBAT PAULUM FAUNUSQUE DOCEBA[T]. Traduction (*loc. cit.*) : « L'abbé cherchait Paul et le faune le renseignait ».

[11] Voir J.-Cl. BONNE, « De l'ornemental dans l'art… », p. 207-214 ; également *ID.*, « Les ornements de l'histoire : à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi », *Annales HSS*, 1, 1996, p. 37-70. L'ornemental n'est pas une catégorie ontologique, il se définit de manière fonctionnelle ; *ID.*, « De l'ornemental dans l'art… », p. 216 : « […] il y a ornementation dans la mesure où la configuration des marques tend à obéir, dans sa littéralité même, à des principes de construction permettant le recouvrement, la partition ou l'articulation ordonnée du champ ou volume d'inscription ».

jouer les formes corinthiennes dans la structure des quaternités du rond-point de Cluny III.

CHAPITEAU 2 : LE CYCLE DES SAISONS

Le C 2 est un hapax iconographique (Pl. 8 à Pl. 15) : à ma connaissance aucune autre œuvre médiévale n'exploite la ronde-bosse au profit d'un cycle complet des Saisons. Le thème s'accorde avec la quadripartition du support d'une part, avec sa circularité d'autre part, deux traits que la structure du décor corinthien exalte particulièrement par la superposition des deux couronnes d'acanthes (circularité) et la projection des caulicoles et des crosses dans les angles supérieurs de la corbeille (quadripartition)[12].

La disposition des sujets respecte la chronologie du calendrier : les allégories des saisons confèrent ainsi au rythme des formes corinthiennes une sorte de « connotation » temporelle. De plus, les tiges qui croissent vers les fleurons épousent le mouvement général des figures, image du déroulement du temps saisonnier, en se courbant de la droite vers la gauche.

La disposition des figures aux angles de la corbeille plutôt qu'au centre des faces ne découle probablement pas uniquement d'une tendance générale de la sculpture autour de Cluny, on l'a vu à travers l'exemple des chapiteaux des portails : elle permet de souligner le caractère transitoire et éphémère, toujours à la charnière de deux périodes de l'année — deux faces du chapiteau —, des instants qu'elles représentent. Les postures dynamiques sont associées aux équinoxes — instants médians de la croissance et de la décroissance du soleil —, et les postures statiques, aux solstices — points

[12] Sur les représentations diagrammatiques des saisons dans les manuscrits et l'usage du schéma circulaire, voir B. OBRIST, « Le diagramme isidorien des saisons, son contenu physique et les représentations figuratives », *Mélanges de l'École française de Rome : Moyen Âge*, 108.1, 1996, p. 95-164.

d'équilibre entre croissance et décroissance (étymologiquement, les solstices sont des *arrêts* dans la course du *soleil* : *solis statio*[13]).

Les pieds de l'Été sont disposés sur une foliole sculptée à cet effet (Pl. 12 — on retrouvera ce type de détail sur le C 8). Ce dispositif particulier, greffé sur la structure corinthienne, pourrait être une manière de détacher le personnage de l'ornement végétal (et de sa dynamique) afin de souligner son caractère statique. En somme, si le rythme de fond établi par le décor corinthien figure l'écoulement régulier du temps et ses divisions égales, l'alternance des postures de face et de profil lui sur-imprime un rythme proprement saisonnier en marquant les temps « forts » (solstices) et les temps « faibles » (équinoxes) de l'année.

Le sens de la rotation décrite par la succession des saisons n'a probablement pas été adopté au hasard. On observe qu'il est inverse de celui des chapiteaux épigraphiques (dont le « sens de lecture » émane des éléments scripturaires qu'ils contiennent[14]), mais c'est peut-être moins pour marquer une différence entre ces chapiteaux que pour inscrire la figure dans un ordre cosmologique. Isidore de Séville associe chaque saison à un point cardinal : l'hiver au nord, le printemps à l'est, l'été au sud et l'automne à l'ouest[15]. Seul le sens indirect de rotation permet de mettre en accord cette association symbolique avec la disposition des sujets. L'hypothèse restera invérifiable, car il faudrait connaître la position du chapiteau dans l'abside pour confirmer son orientation.

---

[13] Isidore de Séville, *Libri etymologiarum*, V, 34.1, éd. W.M. Lindsay (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*), vol. 1 (sans pagination).

[14] Sur le sens de lecture du C 5, voir *infra*, p. 321 et suivantes.

[15] Lactance, *Divinae institutionum*, II, 9.9, dir. J. Rougé, éd. P. Monat, *Institutions divines*, t. 2, Paris, 1987 (SC, 337), p. 140-141 ; Isidore de Séville, *Libri etymologiarum*, V, 35.8, éd. W.M. Lindsay (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*), vol. 1 (sans pagination) ; Raban Maur, *De universo*, X, 11, éd. *PL* 111, col. 302.

Une grande incertitude planait sur l'attitude de l'allégorie de l'automne (Pl. 14)[16]. Un problème supplémentaire vient s'y ajouter : les jambes du personnage sont tournées en direction de l'Été, en contradiction avec la logique temporelle de succession des saisons[17]… La posture pour le moins étrange du personnage donne peut-être la clé de l'interprétation. Le retour de la jambe droite peut s'interpréter dans une égale mesure comme un mouvement d'avancée ou de recul : les deux genoux étant placés au même niveau, la posture reste ambivalente. À priori, la direction des jambes indique la marche en avant, mais la torsion du buste et la position de la main gauche suggèrent un revirement, et par là, un mouvement rétrograde. Serait-ce une allusion au déclin du soleil automnal ? Peut-être le sculpteur a-t-il voulu rendre compte, par cette ambivalence dynamique, du caractère transitoire de l'automne entre l'été (Pl. 12) et l'hiver (Pl. 8), de même que le costume (et l'attitude) du Printemps (Pl. 10) rendait compte de la transition entre l'hiver et l'été. Cette interprétation reste fragile.

Bien que le cycle saisonnier ait à voir avec la vie végétale, rien n'indique que les formes corinthiennes illustrent cette dimension. Pourtant, des relations étroites, physiques, entre le végétal et les allégories ne sont pas sans évoquer une certaine iconographie des saisons ou des mois où le végétal se trouve représenté pour lui-même. Il ne s'agit pas seulement des folioles placées sous les pieds de certains personnages (on les trouve sur d'autres chapiteaux du rond-point) ; plusieurs parties du corps de l'allégorie de l'été sont couvertes d'éléments végétaux (Pl. 12) : une feuille passe entre ses jambes pour lui couvrir le sexe et le bas-ventre ; une tige terminée

[16] Voir *supra*, p. 142 et suivantes.

[17] Dans les enluminures, les allégories des saisons se font souvent face deux-à-deux ; pourtant, l'allégorie de l'automne du calendrier du *Chronicon Zwifaltense* (fol. 17 v°, voir *supra*, n. 25, p. 137, Pl. 131) est présentée en attitude de marche, mais le torse de profil (comme le personnage de Cluny) et partant dans la direction opposée à l'allégorie de l'hiver. S'il atteste ailleurs la possibilité de contrevenir, dans l'évocation de l'automne, à certaines règles de composition, cet exemple n'éclaire pas vraiment la posture de l'Automne de Cluny.

par une feuille enroulée vient du côté droit cacher une partie de sa poitrine tandis qu'un dernier élément, plus endommagé, couvre l'autre partie. Cette dissimulation partielle de l'allégorie de l'été n'existe pas sur le chapiteau de Vézelay (nef, ch. 48 — Pl. 110). Dans cette dernière image, au contraire, l'allégorie se montre dans toute sa nudité. Selon Peter Diemer, la relation privilégiée entretenue par l'allégorie de Cluny avec le milieu végétal dérive de l'iconographie des occupations des mois : l'un des types iconographiques du mois de mai ou, plus fréquemment encore, du mois d'avril consiste en un personnage enserrant de jeunes pousses (Pl. 134)[18]. Pourtant, ces filiations ne tiennent pas compte des gestes des personnages : celui de Cluny applique un élément végétal sur sa poitrine à l'aide de la main gauche tandis que la main droite est levée vers le haut. Or les gestes des allégories des mois d'avril ou de mai sont différents : ils consistent à saisir les plantes au milieu ou en haut des tiges. Cette « alliance vitale et régénératrice de l'homme avec la nature » (Jean-Claude Bonne)[19] s'établit autour de la croissance végétale — la position des mains au départ des jeunes pousses est significative. Un personnage du calendrier sculpté de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay exprime cette solidarité de manière encore plus explicite (Pl. 134, fig. B) : les pousses semblent émerger du corps du personnage lui-même. La relation n'est pas de cette nature avec l'allégorie de l'été de Cluny : cette dernière semble plutôt submergée par le végétal (Pl. 12). En l'état actuel des connaissances, aucune comparaison iconographique ne permet d'éclairer la dissimulation partielle de sa nudité. On peut en revanche se demander si l'on n'a pas cherché à représenter, outre la chaleur de l'été — nudité appelant

---

[18] P. DIEMER (« What Does *Prudentia* Advise ? », n. 87, p. 171) cite le mois de mai du calendrier du codex *Wittekindeus* : Berlin, Staatsbibliothek, theol. lat. 2, fol. 192 (Xe siècle). Voir également M. JULLIAN, *Formalisme et réalisme*…, p. 143-144. Ce type iconographique est répandu dans les calendriers sculptés de l'Ouest ; voir A. TCHERIKOVER, *High Romanesque Sculpture in the Duchy of Aquitaine (c. 1090-1140)*, Oxford, 1997, fig. 7, p. 161. M. JULLIAN (*loc. cit.*) considère que le modèle de ce type est l'iconographie antique du printemps.

[19] J.-Cl. BONNE, « Le végétalisme de l'art roman », p. 96.

une dissimulation —, un paroxysme de la croissance végétale amorcée au printemps. On aurait ainsi rétabli, au sein de l'ornement corinthien, l'interaction physique existant entre les saisons — c'est-à-dire le cosmos — et le monde végétal. Plus simplement, l'allégorie de l'été cherche peut-être à se protéger de la brûlure du soleil, ce qui expliquerait le geste d'application d'un élément végétal sur la poitrine de manière plus satisfaisante.

L'interaction évoquée à l'instant pourrait s'illustrer dans le traitement des acanthes sur la face *d* du chapiteau (Pl. 11). Il s'agit de la seule face où les grandes folioles possèdent quatre à cinq lobes (au lieu de trois sur le reste du chapiteau), ce qui lui confère un aspect plus foisonnant. Or il s'agit de la face flanquée des allégories du printemps et de l'été, temps privilégié de la croissance végétale comme l'écrit Isidore de Séville : *Ver autem dictum, quod viret*[20].

D'autres points de contact existent entre végétalité corinthienne et personnages. On ne reviendra pas sur la position des pieds de l'Automne et de l'Été ; en revanche, celle du Printemps mérite l'attention (Pl. 10). Elle respecte subtilement la forme des acanthes : le pied gauche s'appuie sur les lobes incurvés des deux feuilles se joignant au niveau de l'arête *d-a* du chapiteau tandis que le droit se hisse sur la partie supérieure de l'acanthe située en avant du personnage. La posture de ce dernier est totalement déséquilibrée ; peut-être saisissait-il le sommet des caulicoles de sa main droite afin de maintenir son équilibre. En tout état de cause, la partie droite du corps pénètre à l'intérieur de la structure corinthienne, puisque le sommet d'une acanthe se trouve replié entre le tronc et le coude du printemps. Sans être aussi intime qu'avec l'allégorie de l'été, la relation du printemps à l'ornement végétal est étroite. Pour quelle raison a-t-on représenté cette allégorie en train de gravir une acanthe ? Il s'agissait peut-être de faire allusion à l'ascension du soleil en direc-

[20] Isidore de Séville, *Libri etymologiarum*, V, 35.3, éd. W.M. Lindsay (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*), vol. 1 (sans pagination) ; Raban Maur, *De universo*, X, 11, éd. *PL* 111, col. 302 C.

tion du tropique du Capricorne — position que celui-ci atteint au solstice d'été.

Il n'est d'ailleurs pas impossible que l'on ait voulu établir un contraste entre « l'ascension » du printemps et la posture courbée de l'Automne (Pl. 14).

*

Par delà le détail des petites interactions parfois difficiles à interpréter entre les allégories des saisons et la végétalité corinthienne, l'enjeu le plus important de la composition iconographique reste l'aspect rythmique et structurel : le décor corinthien fournit à la quaternité des Saisons un dispositif qui rend perceptible sa propre structure ; figures et ornement végétal entrent en résonance pour représenter un aspect du cosmos : le rythme saisonnier. La circularité et la quadripartition du dispositif, c'est-à-dire les deux paramètres dont l'articulation constitue la structure du cycle saisonnier — ils peuvent se résumer en un mot : la quadrature —, ne sont pas propres au décor corinthien ; ce sont des propriétés de l'épannelage du chapiteau. Seulement, le décor corinthien exalte la structure de l'épannelage, lui donne la consistance d'une métaphore (végétale) et le rend ainsi réceptif au thème cosmologique des saisons[21]. Dès lors, les multiples interactions observées entre les allégories et le décor corinthien permettent à la métaphore cosmologique du C 2 de prendre corps.

CHAPITEAU 3 : UN SCHÉMA COSMOLOGIQUE DES VENTS ?

À l'image des Saisons du C 2 et des Fleuves du C 3, les Vents sont disposés sur les arêtes de la corbeille du C 3 (Pl. 23).

[21] P. GROS, « Situation stylistique… », p. 28.

Ils ont en commun avec les allégories du C 2 de s'insérer dans une végétalité corinthienne. Tandis que les Vents du ch. 23 de la nef de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay (Pl. 108) sont simplement juchés au sommet des acanthes de la couronne d'acanthe qui occupe le registre inférieur de la corbeille, ceux de Cluny entretiennent des contacts plus subtils avec « leurs » acanthes. Leurs pieds s'appuient sur des lobes que la pesanteur fictive des personnages fait plier. On n'observe ici aucune foliole rajoutée à la structure classique des acanthes comme on a pu en voir sur le C 2.

Toutes les figures sont disposées de profil ; leurs pieds sont décalés l'un par rapport à l'autre comme pour suggérer le mouvement. À noter que ce décalage ne s'inscrit pas seulement sur l'axe horizontal : le genou droit d'α est nettement relevé et son pied s'appuie sur un lobe placé légèrement plus haut que son pied gauche, ce qui crée une distorsion de la jambe droite (Pl. 16). On n'ira pas jusqu'à traduire cette attitude du personnage par une ascension dans la végétalité corinthienne, préférant retenir l'idée d'une posture dynamique ; un autre Vent supposé (δ — Pl. 18), tourné dans le même sens qu'α, adopte une position inverse : son pied droit est placé un peu en-dessous du niveau de son pied gauche. Ces attitudes distinguent α et δ des deux autres figures du chapiteau (Pl. 20 et Pl. 22) et contribuent ainsi à l'animation rythmique de la quaternité en y introduisant de la variation.

On constate ici l'absence de rythme binaire, observé dans les attitudes des allégories des saisons du C 2 (positions de face/de profil, profil tourné vers la droite/gauche). À l'exception de γ, tournée vers la droite, toutes les figures du C 3 sont tournées vers la gauche. Ce constat ne donne certes qu'une image partielle de la structure de la quaternité des Vents ; on peut imaginer que l'orientation des soufflets que manipulaient probablement les personnifications endommagées devait participer à la construction rythmique de l'image comme le font les cornes des Fleuves du C 6. Malgré cette limite, il est possible d'affirmer que les attitudes des Vents ont été clairement distinguées de celles des allégories du C 2, chapiteau avec lequel le C 3 entretient le plus de parentés formelles.

Cette distinction figurerait-elle une structure propre à la quaternité des vents ? Un détour par les théories cosmologiques médiévales s'impose.

On pourrait être tenté de mettre en lien les différences vestimentaires observables entre les personnifications du C 3 avec les variations climatiques qu'Isidore de Séville associe, après Suétone et Végète, aux quatre principaux vents :

> Le premier vent cardinal est le Septentrion, un vent froid de neige ; il souffle directement du nord, produit les froids secs et les nuages arides. On l'appelle aussi Aparctias […].
> Le second vent cardinal est le Subsolanus, appelé aussi Apéliotès ; il gronde du côté du levant et c'est un vent tempéré […].
> Troisième vent cardinal : celui de la région méridionale, l'Auster, aussi appelé Notus ; soufflant d'en bas, humide, chaud et orageux, il produit de gros nuages et des pluies très abondantes ; c'est également lui qui épanouit les fleurs […].
> Le quatrième vent cardinal est le Zéphyre, appelé aussi Favonius, qui souffle du fond de l'Occident ; il détend la rigueur de l'hiver par son retour délicieux et fait pousser les fleurs[22].

La séquence des figures n'est pas compatible avec cette dimension climatique : la plus dénudée (γ — Pl. 20) et la plus vêtue (β — Pl. 22) occupent des arêtes consécutives (respectivement *a-b* et *d-a*), non des arêtes opposées comme les allégories de l'hiver et de l'été sur le C 2.

---

[22] Isidore de Séville, *De natura rerum*, 37, 1-4, éd. et trad. J. Fontaine (Collection des études augustiniennes, Série Moyen Âge et Temps Modernes, 39), p. 294-296 : *Ventorum primus cardinalis Septentrio, frigidus et niualis ; flat rectus ab axe et facit arida frigora et siccas nubes ; hic est Aparctias* […]. / *Secundus uentorum cardinalis Subsolanus, qui et Apeliotes ; hic ab ortu intonat solis et est temperatus* […]. / *Tertius uentorum Auster, plagae meridianae cardinalis, qui et Notus, ex humili flans, humidus, calidus atque fulmineus, generans largas nubes et pluuias laetissimas, soluens etiam flores* […]. / *Quartus cardinalis Zephyrus, qui et Fauonius, ab occidente interiore flat ; iste hiemis rigorem gratissiam uice relaxat, flores producit*. Sur la cosmologie des vents et les textes associés, voir B. OBRIST, « Wind Diagrams… », p. 35-45 (le texte d'Isidore est cité p. 40).

Ce détour par la théorie cosmologique invite à considérer l'iconographie des diagrammes cosmologiques au sein de laquelle les vents jouent un rôle important. Ces diagrammes ont en commun avec la corbeille du chapiteau une forme circulaire, parfois combinée à un encadrement carré, mais la disposition des quatre principaux vents dans les diagrammes ne correspond pas avec celle des personnifications du chapiteau de Cluny. Si on prend l'exemple du diagramme cosmologique contenu dans un manuscrit de comput de réalisé vers 800 et conservé à la Erzbischöfliche Diözesan- und Dombibliothek (EDDb) de Cologne, on constate que les points cardinaux et les quatre principaux vents sont placés au centre des faces du carré et non dans les angles (Pl. 136)[23] : il n'y a donc pas de réelle analogie entre un tel dessin et une image en trois dimensions comme le C 3 de Cluny.

À la différence du C 2, où la disposition des figures aux angles de la corbeille et les variations rythmiques qui les animent font apparemment écho à certains traits de la cosmologie des saisons, le C 3 ne semble pas présenter une structure signifiante par rapport à la cosmologie des vents. Je me risquerai par conséquent à reprendre la phrase initiale de cette analyse en lui donnant un sens plus fort : sans relation de nécessité manifeste vis-à-vis de la corbeille corinthienne la disposition des Vents (aux angles de celle-ci) a vraisemblablement été conçue « à l'image des Saisons et des Fleuves » — on analysera à nouveau les ressorts cosmologiques de cette disposition lorsqu'il sera question du C 6 (Chapitre 7).

Les liens établis par la théorie cosmologique et l'iconographie corrélative justifient amplement le choix d'une composition figurative similaire pour la représentation des quaternités des fleuves, des saisons et des vents. Au demeurant, la disposition des figures sur les arêtes d'un chapiteau corinthien (ou corinthisant) n'est absolument

---

[23] Cologne, EDDb, ms. 83.2, fol. 84 r°. Sur les diagrammes cosmologiques et la place qu'y occupent les vents, voir B. OBRIST, « Wind Diagrams… », p. 45 et suivantes.

pas propre aux thèmes cosmologiques, même au sein de l'œuvre du rond-point de Cluny III, l'analyse du C 8 illustrera cet aspect dans un instant. L'interprétation du dispositif de présentation des figures reste donc ouverte pour le C 2 et le C 3.

CHAPITEAU 8 : L'ITINÉRAIRE ÉPIGRAPHIQUE D'UNE RÉDEMPTION MUSICALE

Le C 8 présente un dispositif singulier (Pl. 56 à Pl. 63). Comme sur le C 2 et le C 3, des personnages s'insèrent dans une composition végétale, ici partiellement corinthienne. La partie supérieure de la corbeille, et avec elle, les bustes des personnages, est très endommagée[24]. Un bandeau recouvre ces personnages à mi-corps ; il ceinture la corbeille de manière continue et porte les inscriptions éditées et analysées plus haut[25].

Dans un premier temps, on décrira la végétalité du chapiteau, puis on se penchera sur les modalités d'insertion des personnages dans cette végétalité. L'étude de la mise en forme des inscriptions interviendra dans un troisième temps, dernier étape d'une analyse que je propose de mener depuis le fond vers la surface du volume plastique.

Le décor végétal : deux registres distincts

La partie inférieure de la corbeille du chapiteau est fidèle au schéma corinthien : elle est constituée d'une couronne de huit feuilles d'acanthes. À l'extrémité supérieure de chaque feuille s'ouvre, vers le bas, une sorte de fleur à deux pétales.

---

[24] L'abaque n'était pas solidaire de l'échine de la corbeille, ce qui explique que la plupart des crosses n'ait pas résisté à la dépose du chapiteau.

[25] Voir *supra*, p. 187 et suivantes ; voir également *infra*, p. 459.

Le caractère stéréotypé de l'acanthe réduit considérablement le champ des possibles dans sa mise en œuvre. C'est fréquemment dans la greffe d'un élément floral (ou autre) à l'extrémité supérieure de la feuille que les sculpteurs ont fait preuve d'invention. Les fleurs à deux pétales du C 8 ne se retrouvent guère ailleurs, en revanche des terminaisons à trois pétales apparaissent dans la sculpture de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay[26]. L'intérêt de cette forme peu répandue semble moins résider dans ses propriétés plastiques que dans l'écho qu'elle trouve dans la composition végétale du registre supérieur de la corbeille du C 8, comme on le verra dans un instant.

Au second registre, les grandes lignes de la composition végétale sont corinthiennes : des crosses se projettent vers les angles supérieurs. Il faut remarquer que les crosses ont ici un rôle très différent de celui qu'elles jouent dans le chapiteau corinthien canonique : aucune caulicole ne leur donne naissance ; elles apparaissent derrière le bandeau horizontal, au centre de chaque face, de part et d'autre d'une forte tige qui donne elle-même naissance à trois pétales recourbés, dont l'un touche l'échine du chapiteau. Ces excroissances prennent la place des fleurons du chapiteau corinthien canonique. L'espace ménagé entre les crosses qui se rejoignent dans les angles supérieurs de la corbeille est tapissé d'une feuille à lobes pointus ; elle diffère de l'acanthe, dont les lobes sont regroupés en folioles. Le registre supérieur apparaît donc plus simple qu'une composition corinthienne ; il respecte toutefois, comme cette dernière, les axes de symétrie de la corbeille (les arêtes et le centre des faces).

La tige centrale est un élément récurrent des compositions végétales dérivées du corinthien : de nombreux chapiteaux intérieurs de la cathédrale Saint-Lazare à Autun en présentent, à la différence que leurs tiges portent des fruits (Pl. 93)[27]. Seul le C 8 de Cluny lui con-

---

[26] Voir Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, nef : ch. 23 (Pl. 108) et ch. 43 (Pl. 116, fig. B).

[27] Voir aussi Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, nef : ch. 14 (Pl. 114, fig. C), ch. 18 (Pl. 115, fig. A), ch. 19, 21, 22 et 24 (ill. *Le patrimoine de la basilique de Vézelay*, dir. J.-L. Flohic, respectivement p. 93, 95, 96 et 97). Formellement plus

fère des proportions aussi imposantes. La plastique des grands pétales du registre supérieur est très comparable à celle des pétales greffés à l'extrémité des acanthes du registre inférieur. Cet élément bifide semble ainsi s'amplifier, à mesure que le regard progresse vers le haut. L'ampleur que prend l'érection de la tige centrale de chaque face du chapiteau souligne cette dynamique ascensionnelle, qui est certes présente dans le chapiteau corinthien mais qui ne s'y exprime pas avec la même force.

De conception différente, les deux registres de la corbeille du C 8 se distinguent surtout par la simplicité et la complexité respective des motifs qui les composent. Outre la dynamique ascensionnelle évoquée à l'instant, le décor végétal du C 8 accuse plus clairement que le chapiteau corinthien le passage d'un registre octonaire à un registre quaternaire. Il faudra examiner en détail le rôle joué par les éléments se trouvant à l'articulation de ces deux registres : le bandeau, qui les sépare, et les figures, qui se partagent entre eux.

L'insertion des jongleurs dans le décor végétal

Les quatre jongleurs du C 8 alternent les postures de face et de profil. Les deux présentés de face, β et δ (Pl. 58 et Pl. 62), sont clairement dans une position assise. Leur siège n'est pas visible et leur repose-pied est de nature végétale — une foliole recourbée comparable à celle de l'allégorie du printemps (C 2, figure γ — Pl. 10). Les deux jongleurs ne sont donc pas assis sur des trônes comme α et γ sur le C 7 (Pl. 48 et Pl. 52) ; le C 8 ne met d'ailleurs pas en relation les jongleurs assis avec les authentes mais avec les plagaux : β et δ sont respectivement liés au sixième et au huitième ton.

---

proche de Cluny, mais de proportions plus réduites : ch. 43 (Pl. 116, fig. B). Voir également les chapiteaux de la galilée de Sainte-Marie et Saint-Benoît à Perrecy-les-Forges (Pl. 100 à Pl. 102).

Les postures d'α et γ sont plus délicates à déterminer (Pl. 56 et Pl. 60). Le décalage des pieds l'un par rapport à l'autre suggère le mouvement, mais les intervalles sont tellement faibles qu'il pourrait simplement s'agir d'une façon de représenter le profil. En outre, les pieds n'ont aucun contact avec le végétal : α et γ semblent flotter parmi les acanthes, à moins que ces jongleurs n'aient été conçus comme des figures assises malgré le faible fléchissement de leurs genoux[28]. L'absence de mouvement effectif n'enlève rien à l'importance de l'orientation des corps : α est tourné vers la gauche et γ, vers la droite[29].

Un contraste flagrant s'installe entre les deux chapiteaux musicaux du rond-point autour du dispositif de présentation des figures ; il mérite d'être examiné de près. Sur le C 8, les jongleurs sont *en contact* avec le végétal. Il convient d'affiner cette observation. Au registre supérieur de la corbeille intervient une simple juxtaposition d'éléments : les corps se détachent des grandes feuilles à lobes, dont la plastique est presque méplate — elle contraste avec celle des acanthes. Ce n'est qu'au registre inférieur que l'on peut parler de « contact » au sens plein du terme. D'une part, on a vu que les pieds de β et de δ reposent sur des folioles greffées spécialement sur la structure corinthienne. D'autre part, les jambes des jongleurs, qui dissimulent en partie les feuilles d'acanthe, sont elles-mêmes recouvertes par les pétales déployés à l'extrémité de ces dernières[30]. Les jongleurs sont ainsi partiellement enveloppés par les formes corinthiennes, configuration qui n'est pas sans évoquer le C 2 et le C 3. Le rythme quaternaire et la juxtaposition parfaite des figures et des feuilles au registre supérieur laissent penser que cette partie du décor végétal a été spécifiquement conçue dans sa relation aux figures, à la

---

[28] L'interprétation d'une attitude bondissante pour α par K.J. CONANT (« The Apse at Cluny », p. 32 ; repris dans J. EVANS, *Cluniac Art*…, p. 118-119) ne tient pas, dans la mesure où les pieds des trois autres figures sont situés à la même hauteur.

[29] Voir *infra*, p. 281.

[30] α et β ont les deux jambes couvertes (Pl. 56 et Pl. 58) ; la jambe gauche de γ est également couverte (Pl. 60), mais pas la droite. δ est entièrement visible (Pl. 62).

différence du registre inférieur. Il est vraisemblable que l'on touche ici au principal enjeu iconographique du dispositif de présentation des figures propre au C 8.

La mise en forme du texte

La catégorie générale de *mise en forme* du texte épigraphique subsume aussi bien l'analyse du support des inscriptions dans sa dimension formelle que la disposition des inscriptions sur ce support (la manière dont elles occupent le « champ épigraphique » produit par ce dernier), et jusqu'à la forme de l'écriture elle-même (abréviations et paléographie).

Le support

Les quatre hexamètres partagent un même support : un bandeau reposant sur le sommet des acanthes sans phénomène de fusion ni de déformation[31]. Deux chapiteaux flanquant le portail d'Anzy-le-Duc déposé au musée du Hiéron à Paray-le-Monial (Pl. 91) présentent un dispositif similaire[32]. Il s'agit vraisemblablement de deux prophètes aux phylactères déroulés horizontalement et posés sur leurs genoux — cette comparaison n'a d'intérêt qu'à faire ressortir les propriétés spécifiques du bandeau du C 8. La forme de ce dernier est parfaitement régulière : elle ne se réfère sans doute pas à un objet matériel. D'autre part, aucun élément ne vient se superposer à lui, aucun geste d'un personnage ni aucun signe quelconque ne marque de relation entre le bandeau et son environnement figuratif. Le bandeau, et par la force des choses ses inscriptions, n'entretiennent donc aucune relation physique avec cet environnement : le support épigraphique « flotte » à la surface de l'image. L'hétérogénéité marquée

[31] Le courbement de l'extrémité supérieure des acanthes vers le bas est indépendant de la présence du bandeau ; c'est un caractère du type corinthien.

[32] Sur ce portail, voir M. HAMANN, *Die burgundische Prioratskirche…*, vol. 1, p. 165.

entre ce support et son environnement figuratif confère au texte un statut d'*incident* dans le système de l'image : une coupure est instituée entre *l'image*, au second plan, et *le texte*, au premier plan[33].

Support épigraphique et figures ne sont du reste pas sans relation. Situé à la jointure des deux registres de la corbeille, le bandeau en recouvre ou recoupe la ligne de clivage ; il fait irruption à l'emplacement de ce clivage. D'autre part, les contours du support semblent en contact avec les figures : les bords inférieur et supérieur sont respectivement tangents aux genoux et aux avant-bras de certains jongleurs, autrement dit le support épigraphique s'insère dans l'espace ménagé par le retrait des corps[34].

La configuration du champ épigraphique

Tandis que des mandorles joignent le champ épigraphique au volume d'inscription des figures sur les C 5 et C 7, le C 8 présente un support épigraphique commun aux quatre vers.

Ce dispositif a pour conséquence immédiate de rapprocher le début et la fin du poème. Il semble que cette conséquence ait été pleinement assumée dans la conception de l'image puisque aucune coupure dans le support ni aucun signe graphique ne vient faire obstacle à cette boucle. On peut en outre observer que la même syllabe {os} intervient à ces deux emplacements :

1. ... **OS**TENDIT QVINTVS QUAM SIT
2. DOCET ESSE BEAT**OS** : ...

Le rapprochement du stade le plus élevé de spiritualité et de l'abaissement de *qui s'enfle* (d'orgueil) étend à l'échelle du poème le contenu du cinquième hexamètre : celui qui dépasse le stade ultime (le huitième) revient au début (le cinquième).

---

[33] La notion d'*incident* est empruntée au livre de V. DEBIAIS, *Messages de pierre*, p. 94.

[34] C'est le cas des quatre jongleurs pour les genoux, mais seulement de β et γ pour les avants-bras, autant que l'état de conservation du chapiteau permette d'en juger.

On remarque au passage que la continuité du champ épigraphique n'est pas synonyme de linéarité dans la configuration du texte, car la lecture de chaque vers impose de revenir à la ligne. Ce point méritera d'être analysé en détail.

Une segmentation du champ

À chaque hexamètre est réservé un segment du bandeau, borné par différents signes. Le texte est disposé en deux lignes horizontales.

La forme du support épigraphique n'a pas joué un rôle déterminant dans la disposition du texte sur deux lignes. Il était en effet possible d'exploiter le bandeau différemment, en plaçant deux vers continus sur chaque ligne par exemple. Dans ce dernier cas, la segmentation verticale du champ épigraphique ne s'accorderait plus à la structure du décor végétal ni à la position des jongleurs. Sur le chapiteau, chaque segment correspond grosso modo à l'intervalle séparant deux grandes tiges à pétales et au centre duquel est installé un jongleur.

Du reste, la segmentation du champ épigraphique ne respecte pas un bornage rigide que lui « imposerait » son environnement figuratif. L'alignement de la grande tige du registre supérieur et de la ligne de partage entre le huitième et le cinquième vers est parfait (Pl. 63). On observe en revanche un décalage croissant à la fin du cinquième vers (Pl. 57), du sixième (Pl. 59) et du septième (Pl. 61) : chacun dépasse un peu plus la tige vers la droite. Ainsi le septième vers déborde-t-il largement dans le champ du huitième, alors que le mot *donis* aurait largement trouvé sa place sur la seconde ligne. Si la segmentation du champ, qui a pour conséquence la disposition du texte sur deux lignes, a pu être subordonnée dans une certaine mesure à la disposition des mots, il faut dès à présent s'interroger sur d'éventuels enjeux plus profonds de cette disposition.

La fonction des retours à la ligne

Le bandeau des inscriptions correspond à la ligne de partage entre les deux registres du décor végétal. À partir de cette constatation, on peut se demander si la disposition des vers sur deux lignes n'entretiendrait pas une relation d'analogie avec ce clivage décoratif.

Pour le sixième vers, le retour à la ligne marque en effet un changement de proposition[35] :

1. + SI CVPIS AFFECTVM PIE[.]ATIS
2. RESPICE SEXTUM :

Si cupis affectum pie[*t*]*atis respice sextum.*

C'est un hapax ; la coupure des trois autres vers n'a aucune valeur syntaxique.

D'autre part, les éléments numériques qui désignent les tons du plain-chant peuvent être placés sur la première comme sur la seconde ligne. Ainsi n'observe-t-on pas non plus de clivage sémantique entre ces deux lignes. Là encore, il s'agit de structurer les relations sonores entre les vers plutôt que de recouper un clivage entre le haut et le bas. Un seul hexamètre développe une sémantique explicitement verticale, le cinquième :

1. OSTENDIT QVINTVS QUAM SIT
2. QVISQIS TVMET IMVS :

Ostendit quintus quam sit quisq(u)is tumet imus.

Les deux termes antithétiques (*tumet* et *imus*) sont placés côte à côte en fin de vers plutôt que respectivement sur la ligne supérieure et sur la ligne inférieure.

---

[35] Il est également possible que le sens du verbe *respicio* — qui dénote les notions de retournement, de revirement — ait été sciemment renforcé par son placement après le retour à la ligne, le regard du lecteur effectuant un mouvement analogue à celui décrit par l'hexamètre au moyen d'une métaphore visuelle. Comme le clivage syntaxique entre les deux lignes, cette figure n'est transposable, quelle que soit sa pertinence, à aucun autre hexamètre du poème.

On a décrit plus haut la forte implication sémantique de la structure embrassée du poème du C 8, notamment au niveau du sixième et du septième vers[36]. Dans ce cas, la position du retour à la ligne se met au service de cette structure, en attribuant une position analogue aux syntagmes *affectum pietatis* et *flatum cum donis* :

1. + SI CVPIS AFFECTVM PIE[.]ATIS
2. RESPICE SEXTUM :

1. + INSINVAT FLA[.]V [.]V DONIS
2. SEPTIMVS ALMUM :

Sī cŭpĭs/ āffēc/tūm// pĭĕ/tātīs/ rēspĭcĕ/ sēxtum
Īnsĭnŭ/āt flā/tūm// cūm/ dōnīs/ sēptĭmŭs/ ālmum

Dans le cas du cinquième et du huitième vers, les retours à la ligne correspondent également à une analogie structurelle puisqu'ils correspondent aux coupes hephthémimères :

1. OSTENDIT QVINTVS QUAM SIT
2. QVISQIS TVMET IMVS :

1. OCTAVVS [.]ANCTOS OMS
2. DOCET ESSE BEATOS :

Ōstēn/dīt quīn/tūs// quām/ sīt quīs/quīs tŭmĕt/ imus
Ōctā/vūs sānc/tōs// ōm/nēs dŏcĕt/ ēssĕ bĕ/ātos

Il est donc évident que les retours à la ligne, et par extension la configuration du champ épigraphique, contribuent pleinement à la structuration du poème.

Sans analyser le lien extrêmement fort qui unit le sixième et le septième vers, Kirk Th. Ambrose a observé un jeu de lettres qui pourrait s'inscrire dans la même logique. De part et d'autre de la croix qui sépare les deux vers apparaissent les lettres *IS* juxtaposées horizontalement à gauche — ce sont les deux dernières lettres de *pietatis* — et verticalement à droite — ce sont les initiales d'*insinuat*

[36] Voir *supra*, p. 210-211.

et de *septimus*[37]. La référence christologique de ce jeu entre la croix et la disposition spatiale des lettres *I* et *S* n'est évidemment pas certaine. L'existence de la sixième antienne-type, qui fait référence à la Crucifixion — *Sexta hora sedit super puteum* (Jn 4, 6) —, lui apporte-t-elle vraiment du crédit ? Quoi qu'il en soit, il reste significatif que la connexion entre les deux vers s'enclenche également à un niveau purement graphique.

Dernière remarque au sujet des retours à la ligne : la disposition des inscriptions sur deux lignes oblige le regard du lecteur à s'élever de la fin de chaque vers au début du suivant ; le regard suit donc un parcours analogue à celui de l'âme, à mesure que les tons du plain-chant l'élèvent du sensible vers l'intelligible.

La disposition des mots et les abréviations

La première ligne du texte est toujours celle qui contient le plus grand nombre de caractères. Elle correspond à la segmentation du champ épigraphique ; cela explique sans doute que l'on y trouve aussi la plupart des abréviations ; elles interviennent dans les deux derniers vers :

1. + INSINVAT FLA[.]V [.]V DONIS
2. SEPTIMVS ALMUM :

Insinuat fla[*t*]*u(m)* [*c*]*u(m) donis septimus almum.*

1. OCTAVVS [.]ANCTOS OMS
2. DOCET ESSE BEATOS :

Octavus [*s*]*anctos om(ne)s docet esse beatos.*

[37] K.Th. AMBROSE, « Visual Poetics… », p. 156.

Il faut noter la présence d'une abréviation sur la seconde ligne du premier hexamètre :

1. OSTENDIT QVINTVS QUAM SIT
2. QVISQIS TVMET IMVS :

Ostendit quintus quam sit quisq(u)is tumet imus.

Pour les trois derniers hexamètres, la seconde ligne est alignée à gauche : le premier caractère de chaque ligne est situé sur la même ligne verticale[38]. En revanche, la seconde ligne du cinquième hexamètre ne traduit pas le même parti : les caractères sont centrés, laissant un blanc à gauche et un autre à droite.

Remarques d'ordre paléographique

L'écrasante majorité des formes onciales figure sur la seconde ligne. Ces nombreuses occurrences pourraient faire écho à la distinction formelle des deux registres du décor végétal : les formes arrondies des lobes d'acanthes et des pétales s'accordent visuellement aux courbes des onciales. En outre, la disposition de certaines lettres semble répondre à celle des personnages : les *M* onciaux qui surmontent les genoux du cinquième et du septième jongleur ne sont pas sans évoquer les formes jumelées et arrondies de ces derniers (Pl. 56 et Pl. 60). On peut également constater que la position et les proportions du grand *X* de *sextum* dans le sixième vers soulignent sa position centrale tout en s'accordant à la posture symétrique du jongleur, peut-être également au *X* formé par ses jambes et ses pieds (Pl. 58). Selon Kirk Th. Ambrose, il en va de même pour la position du palindrome du dernier vers — *esse* (Pl. 62)[39].

[38] Le décalage existant entre le premier caractère de chaque ligne et la croix initiale du sixième hexamètre peut s'expliquer par la présence d'une inclusion dans le calcaire. Elle peut également recouper la volonté de disposer le *M* oncial de *septimus* dans l'axe des jambes du jongleur.

[39] K.Th. AMBROSE, « Visual Poetics… », p. 156.

La structure globale de l'image

Au terme de cette analyse, on constate que l'articulation du texte poétique et de son environnement figuratif fonctionne à plusieurs niveaux dans l'iconographie du C 8. Qu'en ressort-il ? Peut-on établir un fonctionnement général de l'image capable d'intégrer l'essentiel voire la totalité de ces paramètres ?

Le décor végétal du C 8 paraît suffisamment singulier pour suggérer que sa conception a été pensée avec ce qui fait l'autre spécificité du chapiteau : le poème relatif aux quatre derniers tons du plain-chant. Tel qu'on l'a décrit, ce décor végétal porte l'accent sur une dynamique verticale, qu'il serait tentant de mettre en relation avec le fil conducteur du poème : le passage d'une vision spirituelle à une intuition de l'intelligible[40], thème que la pensée chrétienne traduit inévitablement en termes d'*élévation* de l'esprit. L'ascension végétale deviendrait ici un ornement du discours de rédemption spirituelle développé par le poème.

Est-il possible de pousser plus loin cette analogie entre la structure du décor végétal et le contenu du poème ? À l'instar de la corbeille du C 8, la corbeille corinthienne canonique se caractérise par un mouvement ascendant dominant, mais également par une interpénétration des trois registres végétaux qui constituent son décor. Le décor végétal du C 8 s'écarte du canon pour établir une distinction claire entre deux registres. Le passage d'un registre à l'autre s'effectue uniquement par l'intermédiaire des corps des jongleurs. Sur fond de discours de rédemption, faut-il comprendre la distinction des registres sous l'angle d'une axiologie ? Faut-il y voir la distinction d'un monde inférieur (celui des sensations) et d'un monde supérieur (celui de l'intelligibilité pure)[41] ?

---

[40] Voir *supra*, p. 225 et suivantes.

[41] Sur cette axiologie spatiale, voir, dans un tout autre contexte, R. CRABTREE, « Ladders and Lines of Connection in Anglo-Saxon Religious Art and

Dans cette perspective, les inscriptions, en position intermédiaire, et les jongleurs, en position transitive, traduiraient visuellement le rôle *médiateur* joué par les tons du plain-chant dans l'ascension spirituelle qui mène du sensible à l'intelligible. Une telle lecture risque toutefois de réduire l'agencement des éléments signifiants en général et le décor végétal en particulier dans un système analogique trop rigide, alors qu'un des traits propres à l'ornemental, qu'il soit géométrique ou végétal, est de ne pas se laisser enfermer dans un signifié particulier.

*

Isabelle Marchesin observe que le bandeau d'inscriptions relie les personnages tandis que le décor végétal, notamment au registre supérieur, a tendance à isoler. Cette liaison figurerait « l'idéal communautaire de l'union séparée », la musique reliant elle-même la communauté au monde céleste[42].

Dans une relation de complémentarité plutôt que de contradiction avec cette hypothèse, on insistera ici sur un autre aspect : au cœur du système du plain-chant, le véritable sujet du poème épigraphique du C 8 est l'*itinéraire spirituel* de ce « tu » du vers *Si cupis…* qui se détache des « quiconque » du vers *Ostendit quintus…*[43]. La mise en espace du texte ne rejoindrait-elle pas, à un quelconque niveau, cette figure de l'*iter* ?

Literature », *Medieval Literature and Antiquities : studies in honour of Basil Cottle*, éd. M. Stokes et T.L. Burton, Cambridge, 1987, p. 43-53.

[42] I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 89.

[43] Cette position sera quelque peu différente de celle exposée dans mon article « De l'archéologie du style… ». Sur la question de l'*iter* spirituel chrétien, voir A. GUERREAU, « Le champ sémantique de l'espace dans la *vita* de saint Maieul (Cluny, début du XIe siècle) », *Journal des Savants*, 1997, p. 363-419 ; *ID.*, « Stabilità, via, visione. Le creature e il creatore nello spazio medievale », *Del vedere : pubblici, forme e funzioni*, dir. E. Castelnuovo et G. Sergi, *Arti e storia nel Medioevo*, t. 3, Turin, 2004, p. 167-197.

Le cheminement métaphorique décrit par le poème ne se traduit pas visuellement par un *mouvement* des personnages — malgré les difficultés rencontrées dans la description des attitudes, cette catégorie peut-être écartée. Du reste, le poème n'appelle pas de mouvement engageant tout le corps ; le sixième ton invite seulement à « regarder » (*respice*) dans la bonne direction, invitation à laquelle l'orientation des corps serait susceptible de répondre. γ est tourné vers δ (Pl. 61), il se place ainsi dans la posture de celui qui, ayant reçu « le souffle divin avec les dons », est disposé à rejoindre les saints et les bienheureux (*sanctos*, *beatos*) évoqués à sa droite par le dernier vers[44]. α est lui aussi tourné vers δ (Pl. 63) : il serait ainsi disposé à rejoindre les saints et les bienheureux, mais son corps est orienté dans le sens contraire au développement du poème et, par analogie, au cheminement qu'il décrit. La connexion avec l'orgueilleux qui désire s'élever sans amender son esprit coule de sources ; on trouverait ici une nouvelle implication syntaxique de la circularité du champ épigraphique, qui boucle la fin sur le début du poème. Dans la perspective d'une lecture dynamique, la posture de face du jongleur β apparaît comme un stade intermédiaire entre celle d'α et celle de γ (Pl. 58) ; on pourrait y lire l'étape médiane du *retournement* opéré entre le cinquième et le septième ton, cette idée étant portée par le verbe *respicio*. Enfin, δ est également présenté de face (Pl. 62), ce qui traduirait l'équilibre atteint au terme du cheminement.

L'alternance des postures des jongleurs (profil/face/profil/face) ne correspond pas à la structure embrassée du poème ; les articulations formelles et textuelles du poème et de son environnement figuratif ne coïncident donc pas systématiquement. Cette différence ne contrecarre pas nécessairement l'hypothèse d'une structure glo-

[44] En complément de cette relation établie entre la posture du jongleur et le contenu du vers qui lui est associé, on peut observer l'envolée du bas de la tunique de γ (Pl. 60), qui forme un pli soufflé en coquille, allusion possible au souffle divin (*flatus*). C'est le seul effet de drapé observable sur ce chapiteau et l'un des rares cas (avec δ) où les pétales ne recouvrent pas les jambes du jongleurs.

bale de l'image ; elle contribuerait plutôt à enrichir cette structure. Plusieurs phénomènes rythmiques se partagent la composition ; chacun étant fondé sur une assise binaire (embrassement et alternance), les séries de quatre éléments (inscriptions et figures) ne peuvent que s'accorder les unes avec les autres en se croisant.

Pour finir, l'idée d'une structure dynamique de l'image est étayée, me semble-t-il, par le fait que la segmentation du champ épigraphique, bien que correspondant grosso modo à la disposition des jongleurs, n'est pas calquée de façon rigide sur la structure du décor végétal ; l'espace occupé par les inscriptions s'amplifie au fil du poème. Cette correspondance entre jongleur et inscription fait donc droit à certains paramètres entrant en jeu dans la composition du poème épigraphique : visuel (position du retour à la ligne), sonore (rimes internes) et métrique (coupes). La position très « tardive » des retours à la ligne dans les inscriptions *Si cupis*… et *Insinuat flatum*…, qui fait s'accroître le débordement de chaque inscription dans le champ iconographique du jongleur voisin, est particulièrement significative du fait que le découpage de l'image est un enjeu d'arrière-plan par rapport aux paramètres énumérés plus haut.

Le texte épigraphique prend ici le pas sur la construction rythmique de l'image. Il peut ainsi donner l'impression d'avoir conditionné cette dernière, et non l'inverse. On entrevoit les conditions d'une relation entre les inscriptions et leur environnement figuratif dont il faudra prolonger l'analyse ; ce sera l'objet du chapitre 9[45].

Pour l'instant, il faut constater que, s'il existe un élément qui vient rompre le découpage quadripartite du décor végétal du registre supérieur de la corbeille du C 8, c'est bien l'élément épigraphique. Placé à la jointure d'une végétalité qui isole les figures et d'une couronne d'acanthe dont on a pu apprécier au contraire, avec les allégories des saisons du C 2, les propriétés transitives, le poème épigraphique du C 8 apparaît comme la principale articulation de la

[45] Voir *infra*, p. 367 et suivantes.

composition, le déclencheur de cette relation dynamique entre les figures qui incarnent vraisemblablement la performance des tons psalmodiques.

CHAPITRE 7

Un paradis en trois dimensions (C 6)

Le C 6 est le seul chapiteau du rond-point de Cluny III qui ne possède aucun élément végétal de type corinthien (Pl. 40 à Pl. 47). Il partage néanmoins avec les autres chapiteaux (à l'exception du C 4) une articulation de sa partie supérieure entre une corbeille surmontée d'une échine circulaire et un abaque à cornes soudé à celle-ci, éléments typiques du chapiteau corinthien.

Une description distincte de chacun des éléments qui composent le décor de la corbeille du C 6 (arbres et personnifications des fleuves) s'impose avant d'examiner les relations qu'ils entretiennent.

LES ARBRES

Un arbre s'érige au centre de chaque face ; il sort d'un calice composé de trois feuilles[1]. Branches, feuilles et fruits se développent sur un seul plan fortement détaché du fond de la corbeille et couvrent une grande partie des faces. Les extrémités des arbres s'enroulent dans les angles supérieurs de la corbeille, où se rejoignent sans entrer en contact deux essences végétales différentes ; le relief est profondément incisé à cet endroit pour les distinguer. Au centre des faces, fruits et feuilles s'enlèvent sur l'abaque à cornes en lieu et place du fleuron.

---

[1] Le pied de vigne émerge d'un motif bifide que je ne suis pas parvenu à identifier (Pl. 47).

De claires similitudes apparaissent entre le décor du C 6 et la végétalité corinthienne dans la manière dont les arbres investissent la surface de la corbeille (axe médian marqué et projection vers les angles supérieurs). Un paramètre structurel sépare en revanche ces deux types de décor végétal : la forme corinthienne procède par superposition de plans, les registres supérieurs émergeant toujours à l'arrière-plan des registres inférieurs. Les arbres du C 6 se développent sur un seul plan, une logique qui s'étend à l'organisation de tous les éléments figuratifs de ce chapiteau. Au registre inférieur de la corbeille, cette juxtaposition des éléments se traduit par l'alternance continue des pieds des arbres et de l'eau (qui tend à s'écouler verticalement)[2].

LES FLEUVES

Les figures, nues, portent des couvre-chefs circulaires. Elles sont une nouvelle fois disposées sur les arêtes de la corbeille. L'une est en position assise (γ — Pl. 44), les autres se tiennent debout. Certaines sont très endommagées (α et δ — Pl. 40 et Pl. 46).

Elles manipulent des cornes d'abondance d'où s'écoulent les eaux des quatre fleuves. Leurs pieds s'enfoncent dans l'eau (α, γ ?, δ ?) ou s'y posent comme s'ils étaient dotés du pouvoir de flotter (β — Pl. 42 —, γ, δ).

La destruction des figures α et δ à mi-corps est un sérieux handicap à l'examen des éventuels rythmes créés par les attitudes. Autant que l'on puisse en juger, les figures se prêtent toujours à un tropisme, voire à plusieurs ; le *contrapposto* de β atteste la possibilité pour une figure d'observer un double tropisme : ses jambes sont orientées vers la gauche (face *a*) tandis que sa tête est tournée vers la

[2] À noter, que le figuier (face *b* — Pl. 43) est le seul arbre dont le pied soit séparé de l'eau par une incision qui atteint le fond de la corbeille.

droite (face *b*)[3]. Les bustes d'α et de δ (Pl. 40 et Pl. 46) se prêtaient peut-être aussi à un tel jeu ; on ne peut donc en dire davantage sur ce point. Toujours est-il qu'aucune figure ne se présente dans une position frontale ; elles sont toujours impliquées dans un jeu de transition d'une face à l'autre, sans pour autant que se dégage un sens de lecture. Le C 6 est en cela comparable au C 3.

Une seule personnification entre en contact avec un arbre : δ appuie trois orteils de son pied droit sur le cep de vigne. La vigne est le seul « arbre » du chapiteau qui ne sorte pas d'un calice à trois feuilles ; on tient peut-être, avec le contact physique, une explication de ce particularisme formel : le pied de δ aurait pu difficilement s'implanter sur une des grandes feuilles d'un calice[4].

LA STRUCTURE GLOBALE DE L'IMAGE

On constate que la corbeille, observée plus schématiquement, accorde aux Fleuves — c'est-à-dire aux couples personnification-eau — un espace visuellement équivalent à celui des arbres : ils s'inscrivent dans une forme pyramidale clivée par une arête du chapiteau tandis que les arbres s'érigent au centre des faces, suivant grosso modo les contours d'un triangle.

La position respective de ces éléments, entre parenthèses, très similaire sur le chapiteau des Fleuves de la priorale d'Anzy-le-Duc (nef, ch. 27 — Pl. 86), laisse probablement peu de place au hasard. Neil Stratford suggère, par une comparaison avec un chapiteau de l'église San Salvatore à Brescia (Lombardie, VIe siècle), que la disposition des arbres serait l'expression d'une dette envers la sculpture tardo-antique, tout en rappelant à juste titre qu'une telle généalogie

[3] Cette torsion du corps fait en quelque sorte écho à l'enroulement de la corne d'abondance.

[4] Autre contact : une feuille du pommier (face *a*) passe derrière le bras de β et le touche vraisemblablement (Pl. 40), mais il ne s'agit pas d'un contact volontairement établi par le personnage.

ne rend pas compte de l'insertion des figures dans la composition végétale[5]. On tentera donc de combler cette lacune en analysant la place relative qu'occupent les éléments signifiants dans la composition d'ensemble.

Les arbres sont sujets à d'importantes différences plastiques ; ces dernières constituent une véritable *typologie* iconographique. Les personnifications des fleuves, en revanche, répondent toutes au même *type* (personnage nu à couvre-chef circulaire), qui fait, quant à lui, l'objet de *variations* formelles sur lesquelles on reviendra.

Au sein de la typologie des arbres s'immiscent des analogies de composition ; par exemple, la branche projetée dans l'angle supérieur gauche prend toujours naissance en-dessous de celle qui atteint l'angle supérieur droit de la corbeille[6]. Les éléments singuliers de chaque arbre (feuilles, fruits) se greffent ainsi sur une structure-modèle, qui exalte les différences entre les types d'essence. L'arbre devient ici un véritable *motif*.

On a relevé les parentés formelles qui existent entre la disposition des arbres et la structure corinthienne (projection dans les angles supérieurs, érection d'une branche qui fructifie à l'emplacement du fleuron) ; or c'est notamment en faisant écho à une structure préétablie, « consacrée » — au sens où peut l'être une expression —, que le *motif* s'affirme. Si cette analyse est pertinente, la disposition des arbres au centre des faces apparaît comme un choix tout à fait logique, car essentiel à la constitution du *motif*[7]. Par contraste, l'unicité du type iconographique des Fleuves, rend ces figures inter-

---

[5] *CSC* 1.2, p. 558, voir fig. *comp*. 12, p. 546.

[6] Voir E. SCHLEE, *Die Ikonographie der Paradiesesflüsse*, p. 187.

[7] Dans la mesure où les arbres constituent l'élément central du décor de chaque face, il est tentant d'associer le décor particulier de l'abaque sur la face *d* à l'essence représentée sur cette face : la vigne (Pl. 47) ; mais en l'absence de toute information sur l'orientation originale du chapiteau, il est difficile d'interpréter ce petit « privilège » décoratif. Faut-il forcément attribuer à la vigne une connotation eucharistique pour en déduire une préséance sur les autres essences, qui expliquerait ce surcroît de décor ? La question est posée.

changeables susceptibles de se placer à la jointure des faces ; elles servent en quelque sorte de pivot entre les arbres.

*

De l'emboîtement des Fleuves et des arbres dans la composition du chapiteau se dégage une interdépendance visuelle de ces éléments qui invite à revenir sur la description de leurs relations par les Pères de l'Église. Celle de saint Augustin dans le *De Genesi ad litteram* est à mon avis la plus éclairante :

> Un fleuve prenait donc sa source dans l'Éden, c'est-à-dire dans un lieu de délices, et arrosait le paradis, c'est-à-dire tous ces arbres chargés de fruits qui ombrageaient tout le sol de cette contrée[8].

Que cette description évoque l'unique fleuve de l'Éden avant sa quadripartition est une limite à la comparaison qui ne me semble pas rédhibitoire. Le parallèle dressé par cette description entre les verbes *irrigo* et *opaco* est l'aspect qui intéresse le plus directement le chapiteau de Cluny. Du fait que le fleuve arrose les arbres du jardin on peut déduire *comme une conséquence* la fructification de ces arbres ainsi qu'une croissance suffisante pour apporter de l'ombre au paradis. Il s'instaure ainsi une chaîne bénéfique entre l'eau du fleuve et les arbres. Ce processus trouve une parfaite illustration dans le chapiteau de Cluny. L'eau s'écoule vers le bas de la corbeille où

---

[8] Augustin d'Hippone, *De Genesi ad litteram*, VIII, 7, 14, trad. P. Agaësse et A. Solignac (BA, 49), p. 32-35 : *Exibat ergo flumen de Eden, id est de loco deliciarum, et inrigibat paradisum, id est ligna omnia pulchra atque fructuosa, quae omnem terram regionis illius opacabant*. Sur la relation fleuve/arbre dans le paradis, voir également Ambroise de Milan, *De paradiso*, 3.13, éd. K. Schenkl, *Sancti Ambrosii Opera (I), Exameron : De paradiso, de Cain et Abel, de Noe, de Abraham, de Isaac, de bono mortis*, Vienne-Leipzig (*CSEL*, 32.1), 1897, p. 263-336, ici p. 272 : *Erat fons qui inrigaret paradisum. Qui fons nisi dominus Iesus Christus, fons uitae aeternae sicut pater ? Quia scriptum est : quoniam apud te fons uitae, denique : flumina de uentre eius fluent aquae uiuae. Et fons legitur et fluuius legitur, qui inrigat paradisi lignum fructuosum, quod ferat fructum in uitam aeternam*.

surgissent les pieds des arbres ; elle est au passage un élément vital pour les animaux qui peuplent le jardin, ce à quoi pourraient faire allusion les deux poissons représentés sur le chapiteau[9]. Vers le haut, les arbres se déploient aussi majestueusement que les limites de la corbeille le leur permet, et les extrémités de leurs branches, chargées de fruits, s'enroulent au-dessus des têtes des personnifications des fleuves, leur apportant potentiellement de l'ombre[10].

Faut-il en déduire que le texte d'Augustin a servi de support à la conception de l'image ? Il est comme toujours impossible de l'affirmer et je ne m'engagerai pas sur le terrain du positivisme ; toujours est-il que le texte et l'image s'accordent quasi littéralement.

Cette lecture du chapiteau mène loin des constructions symboliques auxquelles prennent part les personnifications des fleuves dans l'iconographie légèrement postérieure dite du paradis spéculaire — d'après sa localisation dans les manuscrits du *Speculum virginum*

---

[9] Les images des fleuves du paradis mettent rarement en scène des poissons, à l'exception de la mosaïque absidale de San Clemente à Rome. De chaque côte de la montagne d'Éden convergent des animaux qui viennent s'abreuver à la source des fleuves. Cette disposition symétrique ne s'applique pourtant pas au poisson, seul animal qui contrarie (côté droit) le sens de la « procession ». Par définition, le poisson ne vient pas s'abreuver à l'eau des fleuves puisqu'il s'agit de son élément naturel. La position du poisson associé à δ montre sans ambiguïté qu'il ne sort pas de la corne d'abondance. Les poissons du C 6 évoquent probablement les créatures peuplant le paradis (Gn 1, 20). Une monographie a été récemment consacrée à la mosaïque : St. RICCIONI, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma : exemplum della chiesa riformata*, Spolète, 2006 ; sur cette oeuvre, voir également J.-Cl. BONNE, « De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome », *Rôle de l'ornement dans la peinture murale médiévale*, Poitiers, 1997, p. 103-119.

[10] Un chapiteau du portail sud de la nef de l'abbatiale Sankt Nikolaus à Brauweiler (ville de Pulheim, Rhénanie du Nord-Westphalie, c. 1200-1220) donne une illustration différente de cette relation bénéfique entre les Fleuves et les arbres du paradis : les premiers y mangent les fruits des seconds. Sur la reconstruction de la nef de l'abbatiale Sankt Nikolaus, voir P. SCHREINER et M. TONTSCH, *Die Abteikirche St. Nikolaus und St. Medardus in Brauweiler : Baugeschichte, Austattung, Lapidarium der Kirche*, Pulheim, 1999, p. 16-18.

de Conrad d'Hirsau (deuxième quart du XIIe siècle — Pl. 143)[11]. L'enjeu du C 6 de Cluny paraît bien plutôt se situer du côté de la construction plastique — « décorative » a écrit Ernst Schlee[12] — d'une relation harmonieuse et pleinement tridimensionnelle entre les éléments emblématiques du jardin paradisiaque.

[11] Le plus ancien manuscrit du *Speculum virginum* est l'Arundell 44 de la British Library (Londres) ; l'image du paradis spéculaire se trouve fol. 13 r°. Sur ce manuscrit, voir E.S. GREENHILL, *Die Stellung der Handschrift British Museum Arundel 44 in der Überlieferung des Speculum Virginum*, Munich, 1966. Sur l'iconographie des images dites classificatrices, à laquelle se rattache celle du paradis spéculaire, voir J.-Cl. SCHMITT, « Les images classificatrices », notamment p. 313 et suivantes.

[12] E. SCHLEE, *Die Ikonographie der Paradiesesflüsse*, p. 187.

CHAPITRE 8

Des figures présentées dans des formes ostensives (C 4, C 5 et C 7)

Les figures du C 4, du C 5 (Pl. 24 à Pl. 39) et du C 7 (Pl. 48 à Pl. 55) sont isolées du décor végétal par des formes — mandorles ou hexagones[1] — qui les « circonscrivent » au centre de chaque face et les isolent les unes des autres. On qualifiera d'« ostensives » ces formes destinées en premier lieu à *exposer* les figures, à les *montrer* au moyen d'un dispositif particulier[2].

Selon Peter Diemer, les mandorles du C 5 et du C 7 sont, comme le bandeau du C 8, des supports spécifiquement destinés à recevoir des inscriptions[3]. Si c'était le cas, que faudrait-il faire des hexagones anépigraphes du C 4 ? Peter Diemer ne tient pas compte du fait que ces différents « supports » *font partie* des images, et qu'à ce titre il est nécessaire de s'interroger sur le rôle qu'ils sont susceptibles de jouer dans le procès plastique.

---

[1] La définition première du mot « mandorle » est de nature formelle : *mandorla* signifie « amande » en italien. On respectera cette définition et on maintiendra par conséquent cette distinction entre les hexagones du C 4 et les mandorles du C 5 et du C 7.

[2] Je remercie J.-Cl. Bonne pour m'avoir conseillé le choix de cette qualification.

[3] P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 162.

PRÉAMBULE : FONCTIONS SYNTAXIQUES ET SÉMANTIQUES DE LA MANDORLE, DE L'HEXAGONE ET DU MÉDAILLON

Bernhard Kerber et Dieter Bogner ont appréhendé mandorles et hexagones dans une perspective formaliste : elles répondraient à un souci d'autonomie visuelle, participant d'un travail des sculpteurs bourguignons sur la tridimensionnalité des figures[4]. Cette approche est certainement réductrice : que l'on considère la figure α du C 3 (Pl. 16), parfaitement autonome sans l'intervention d'une mandorle ni d'un hexagone.

De la notion d'« autonomie visuelle » des figures on ne retiendra que la *fonction ostensive* déjà évoquée de ce type de dispositif de présentation.

Selon quelles modalités cette ostension s'opère-t-elle ? Quelles relations s'établissent entre les figures et le décor végétal ? entre les figures et les inscriptions disposées sur la bordure des mandorles des C 5 et C 7 ?

Problématique

Toutes les mandorles ne sont pas des supports d'inscriptions. Un chapiteau de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay (façade de la nef, ch. XIII — Pl. 126, fig. B) présente deux musiciens dans des mandorles anépigraphes. La ressemblance avec le C 7 de Cluny est évidente (Pl. 48 à Pl. 55), bien que l'absence d'inscription à Vézelay

[4] D. BOGNER, « Die Chorkapitelle von Cluny », p. 9 ; B. KERBER, *Burgund und die Entwicklung*…, p. 16. À contrario de cette vision purement plastique, J. WIRTH (*L'image à l'époque romane*, p. 191) compare les mandorles de Cluny à la mise en œuvre des fonds et des encadrements dans l'enluminure. Il emploie la notion de *champ* pour définir le rôle des mandorles dans la composition figurative. Il faut préciser que cette notion n'est pertinente que si l'on distingue le *champ figuré* — les mandorles — du *champ sémiotique* que constitue l'épannelage du chapiteau.

mette en demeure la possibilité de voir dans le ch. XIII une allusion à deux modes du tonaire grégorien. Il se pourrait que le dispositif d'ostension des jongleurs du C 7 doive être pensé indépendamment du contexte théorique de l'octonaire et même de la présence d'un texte dans l'image. Même dans le cas des chapiteaux épigraphiques, seule la fonction d'ostension des figures est donc susceptible de fonder l'analyse des mandorles[5].

Éliane Vergnolle a écrit :

> […] il y a, à Cluny, une coïncidence entre le cadre et le sujet : le médaillon [catégorie englobant ici les hexagones et les mandorles des C 4, C 5 et C 7] a souvent été utilisé depuis l'Antiquité pour isoler un symbole du contexte, son abstraction spatiale correspondant à l'abstraction de la pensée symbolique et à son aspect intemporel[6].

Cette remarque étend la question du dispositif de présentation des figures de Cluny à l'immense corpus des médaillons habités. Elle ouvre de surcroît une piste de nature ontologique : il y aurait une « coïncidence » entre la nature des figures présentées et la forme du dispositif.

L'hypothèse d'Éliane Vergnolle devra être mise à l'épreuve. Peut-on confondre toutes les formes de dispositif du moment qu'elles circonscrivent des figures ? La mandorle ne correspond-elle pas à des fonctions spécifiques, dont il faudrait définir les paramètres et le champ d'application ? Confèrerait-t-elle une signification particulière aux figures qu'elle présente, ou au contraire, sa signification découlerait-elle du statut de ces figures ?

---

[5] K.Th. AMBROSE (« Visual Poetics… ») a amorcé une approche critique de la relation inscriptions/sujets figurés dans les chapiteaux de Cluny, sans néanmoins tenir compte des données plastiques de leur présentation (ce qu'il a fait dans une certaine mesure pour le C 8).

[6] É. VERGNOLLE, « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », n. 89, p. 101. Le caractère emblématique de la disposition des personnages, leur isolement comme symboles ou allégories ont également été exprimés par I.H. FORSYTH (« Permutations of Cluny-Paradigms… », p. 337) et N. Stratford (*CSC* 1.2, p. 558).

Le médaillon : dispositif itératif et marqueur symbolique

Les sujets les plus fréquemment associés à des médaillons dans la sculpture romane bourguignonne sont les occupations des mois et le zodiaque (Autun, Avallon, Vézelay)[7]. Les médaillons occupent toute la largeur du champ, l'agencement s'effectue en quelque sorte dans une seule dimension : le tracé de l'archivolte. La série des médaillons constitue un dispositif que l'on pourrait assimiler, en termes énonciatifs, à une énumération ; il n'a de valeur que dans la répétition, c'est un dispositif *itératif* [8]. Je suis tenté de mettre en relation la forme circulaire du médaillon avec celle de l'archivolte, sorte de démultiplication de la figure circulaire principale — la dimension cosmologique de cette dernière est probable ; on peut la relier à l'iconographie des calendriers enluminés[9].

Au demeurant, la présentation des signes du zodiaque dans des médaillons peut s'observer dans un contexte étranger à celui-ci, et où, par conséquent, cette analyse ne fonctionne plus. À Vézelay, un chapiteau de la nef met en scène deux signes du zodiaque (la Balance

---

[7] Autun, Saint-Lazare, façade occidentale, portail central : archivolte (Pl. 132, fig. A) ; Avallon, Saint-Lazare, façade occidentale, portail principal : archivolte (Pl. 94) ; Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, façade de la nef, portail central : archivolte (Pl. 120).

[8] Les figures ne sont pas strictement encloses dans leur médaillon : on observe le fléau du batteur d'épi de Vézelay (mois d'août, médaillon 21 — Pl. 122, fig. C) prendre son élan dans l'espace du médaillon de la Vierge (médaillon 20).

[9] Göttingen, Niedersächsische Staats- und Hochschulbibliothek, Cod. Theol. 231, fol. 250 v° (Fulda, quatrième quart du xe siècle), ill. V. FRANDON, « Les saisons et leurs représentations dans les encyclopédies du Moyen Âge : l'exemple du *De universo* de Raban Maur (1022-1023) », *L'enciclopedismo medievale*, dir. M. Picone, Ravenne, 1994, p. 55-78, ici fig. 1 p. 59 ; bréviaire de Zwiefalten, fol. 9 v°, voir *supra*, n. 31, p. 138 ; *Chronicon Zwifaltense minus*, fol. 17 v° (voir *supra*, n. 25, p. 137), Pl. 131 ; Verdun, BM, ms. 1, fol. 1 (c. 1100), ill. V. FRANDON, « Du multiple à l'Un », fig. 12, p. 82. Elle est déjà bien attestée dans l'Antiquité (voir D. LEVI, « The Allegories of the Months in Classical Art », *The Art Bulletin*, 23, 1941, p. 251-291, ici p. 281).

et les Gémeaux) dans deux médaillons (ch. 19 — Pl. 106)[10]. Ils sont accompagnés d'un troisième personnage, qui pose sa main gauche sur le médaillon de la Balance et tient de la main droite une tige végétale dont le relief a l'apparence d'un tressage. Peter Diemer compare ce dernier aux porteurs du médaillon du mois de février et du Verseau dans la crypte de San Savino à Plaisance (Émilie-Romagne, XIIe siècle)[11]. En l'absence d'un cycle complet du zodiaque sur le ch. 19, les médaillons circulaires isolent bel et bien les symboles du tiers personnage, et marquent leur nature spécifique. Il faut donc souscrire, dans ce cas précis, au propos d'Éliane Vergnolle sur la coïncidence entre le « cadre » et le sujet allégorique ou personnifié[12].

En revanche, avec le chapiteau de la façade du collatéral sud de la nef de l'abbatiale de Vézelay, qui représente deux faunes (façade de la nef : ch. IX — Pl. 124, fig. B et C)[13], la dimension « allégorique » attachée à la présentation dans un médaillon circulaire est sérieusement mise à mal. Le faune sagittaire (face ouest du chapiteau) est en effet englobé dans un médaillon, à l'exception de ses pattes qui reposent au sommet des acanthes du registre inférieur de la corbeille. Ce faune est la seule créature maléfique qui soit présentée dans un tel dispositif sur le portail du collatéral sud de la nef. Il n'est pourtant pas isolé des autres figures du portail, bien au contraire. De même que la sirène du chapiteau symétrique terrorise un petit personnage nu placé en position intérieure, le faune en question fait face à une autre créature de la même espèce — sa flèche lui est peut-être destinée.

---

[10] Voir K.Th. AMBROSE, *The Nave Sculpture of Vézelay*, p. 93.

[11] Ill. P. DIEMER, *Stil und Ikonographie*…, p. 295, pl. 113 b.

[12] L'établissement d'une distinction « substantielle » entre deux figures par ce procédé est une dimension de ce que J.-Cl. BONNE (*L'art roman…*, p. 185-189, en particulier p. 187) définit comme la catégorie syntaxique du « compartimentage ».

[13] Identification : M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 362 ; P. DIEMER, *op. cit.*, p. 261-262.

La présentation de figures dans des médaillons circulaires peut également intervenir dans la représentation du récit biblique. Un chapiteau provenant du cloître de l'abbaye Saint-Martin à Savigny (Rhône — la plastique de cette œuvre est liée à celle des chapiteaux du rond-point de Cluny III) représente la rencontre du Christ et des pèlerins d'Emmaüs ; chaque personnage s'enlève sur un médaillon circulaire[14].

Par ailleurs, il est important de souligner que les signes du zodiaque, les occupations des mois, les personnifications des vertus ou des arts libéraux, et d'une manière générale les figures cosmologiques ou les personnifications de concepts, sont très rarement représentées dans des mandorles ; l'iconographie du rond-point de Cluny III en est un exemple rare[15]. Cet état de fait invite par conséquent à la plus grande prudence quant à la possibilité d'inscrire les mandorles des chapiteaux de Cluny dans l'immense corpus des « médaillons allégoriques ».

---

[14] Ill. I.H. FORSYTH, « Permutations of Cluny-Paradigms… », vol. 2, fig. 14, p. 194 et *CSC* 1.2, fig. 81-82, p. 579 (voir notice 5, p. 580). Un chapiteau de l'abbatiale Sankt Michael à Hildesheim donne un autre exemple de présentation de figures bibliques dans des médaillons, ici tenus par des anges (c. 1170-1180) : le Christ en majesté (face S), l'Agneau (face O), saint Jean-Baptiste prêchant au désert (face N) et la création d'Ève (face E). Voir G. LUTZ, « Zur Skulptur des 12. Jahrhunderts in Hildesheim », *Abglanz des Himmels*, éd. M. Brandt, p. 261-273, ici p. 264 (fig. 85), 266-267.

[15] On peut encore mentionner la personnification de la colère identifiée par l'inscription que porte sa mandorle sur un chapiteau de l'église de Saint-André-de-Bâgé (croisée du transept, ill. M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, fig. 146, p. 384) ou celles de l'Église et de la Synagogue dans l'enluminure de la Crucifixion du codex d'Uta (Munich, BSb, Clm. 13601, fol. 3 v°, c. 1025 — Pl. 149, fig. A). Dans ce dernier cas, la mandorle se justifie probablement par la construction modulaire de la page.

Les dispositifs théophaniques

Le sujet originel et privilégié de la mandorle est la théophanie, où la forme d'amande acquiert la matérialité d'une aura de lumière[16]. Dans ce cas, la mandorle participe de la sacralité des figures qu'elle présente. Elle signale la divinité d'une figure, en premier lieu du Christ, puis, par transfert, de la Vierge[17], en lui délivrant un espace propre d'apparition, voire de monstration[18], situé le plus souvent au centre de la composition.

Le dispositif théophanique ne suit pas de code formel précis. Mandorle, médaillon, forme en 8, combinaison d'une mandorle et d'un cercle, etc., ont une fonction et une signification équivalentes dans ce contexte[19]. André Grabar a retracé l'origine du médaillon à vocation théophanique. Héritage de l'*imago clipeata* antique, elle glisse peu à peu vers l'expression d'une sacralité dans l'art chrétien, où elle n'est d'abord pas réservée à la figure du Christ, contrairement

---

[16] Elle est réservée à l'origine aux apparitions miraculeuses du Christ : A. GRABAR, « The Virgin in a Mandorla of Light », *L'art de la fin de l'Antiquité…*, t. 1, 42, p. 535-541, ici p. 540.

[17] Voir *ibid*., p. 535-541. Voir en particulier l'exemple de la sculpture du cloître de Saint-Aubin d'Angers : É. PALAZZO, « Exégèse, liturgie et politique dans l'iconographie du cloître de Saint-Aubin d'Angers », *Der mittelalterliche Kreuzgang : Architektur, Funktion und Programm*, dir. P.K. Klein, Ratisbonne, 2004, p. 220-240.

[18] Sur la monstration du corps du Christ du tympan du Jugement dernier de Saint-Lazare à Autun (Pl. 92), voir J.-Cl. BONNE, « Entre ambiguïté et ambivalence : problématique de la sculpture romane », *La Part de l'œil*, 8, 1992, p. 146-164, ici p. 157.

[19] La peinture de la voûte du sanctuaire de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers juxtapose le Christ dans une forme composée d'une mandorle en partie supérieure et d'un cercle en partie inférieure, et la Vierge à l'enfant dans une simple mandorle, marquant ainsi un écart dans la figuration de la divinité respective des figures.

à la mandorle[20]. Rapidement (dès le VIIIe siècle ?), on attribuera au médaillon une fonction analogue à celle de la mandorle[21].

Sur le plan syntaxique, la circonscription d'une figure divine par l'un de ces dispositifs la *désigne* en même temps qu'elle l'*isole*. Précision importante : il ne s'agit pas de l'isoler purement et simplement du contexte iconographique, c'est-à-dire de la couper du reste de la composition, mais de l'envelopper d'une sorte de membrane qui la sépare *corporellement* de tout ou partie des autres figures. Rares sont en effet les figures accompagnant une divinité qui sont intégrées à l'intérieur du dispositif[22]. La nature dialectique du dispositif est claire : la figure divine *ne peut qu'être regardée*, ce qui signifie d'une part qu'il n'est pas possible de la toucher, et d'autre part que l'emphase conférée par la mandorle (ainsi que, éventuellement, les proportions de la figure, un décor particulier, etc.) rend impossible le fait de *ne pas regarder* la figure théophanique, qui se réserve, quant à elle, la possibilité d'intervenir physiquement dans *l'espace contextuel*[23].

---

[20] Voir A. GRABAR, « *Imago clipeata* », *L'art de la fin de l'Antiquité…*, t. 1, 50, p. 607-613.

[21] Voir par exemple les peintures de l'église sud du monastère de Baouit (Égypte). L'étude la plus récente est celle d'A. IACOBINI, *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt*, Rome, 2000 (présentation des œuvres p. 39-65). La datation des peintures est débattue ; probablement pas antérieures aux années 386-388, elles pourraient, selon les auteurs, avoir été réalisées entre la fin du IVe et le VIIIe siècle (voir *ibid.*, p. 39-40).

[22] C'est le cas dans le codex *Aminiatus* : Florence, Biblioteca Medicea, ms. Aminiatus I, fol. 796 v° (c. 700), ill. A.-O. POILPRÉ, *Maiestas Domini : une image de l'Église en Occident (V^e-IXe siècle)*, Paris, 2005, pl. I. A.-O. Poilpré mentionne *ibid.* (p. 142) un seul autre exemple, mais on peut également citer l'initiale enluminée du Ct dans le ms. Bamberg, Dombibliothek, Msc. Bibl. 22, fol. 5 r° (c. 1100), ill. G. SUCKALE-REDLEFSEN, *Die Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg*, Wiesbaden, 2004, vol. 2, fig. 19, p. 13.

[23] Au tympan du Jugement dernier de Sainte-Foy à Conques, les mains et le trône du Christ (avec son repose-pied incliné) outrepassent la bordure de la mandorle (Pl. 144, fig. B) pour organiser toute la structure du tympan (clivages entre le haut et le bas, la droite et la gauche).

En outre, le dispositif est fréquemment doté, dans la représentation romane, d'une bordure pouvant faire office d'interface entre l'espace propre à la divinité — la concavité — et l'espace contextuel. Ceux à qui il est permis de toucher, voire de franchir cette bordure, jouissent d'une partie de la sacralité émanant du divin : les anges affectés au portement du dispositif (les exemples sont nombreux sur les tympans sculptés en Bourgogne) ou les figures dont les mains, parfois même une part plus conséquente du corps, franchissent la bordure, comme saint Pierre à Vézelay (à la droite du Christ au tympan du portail central de la nef — Pl. 120) ou la Vierge à la Charité-sur-Loire (Nièvre, milieu du XIIe siècle — Pl. 145, fig. A).

Se pose maintenant la délicate question du « transfert » d'une forme telle que la mandorle dans un contexte non théophanique comme celui du rond-point de Cluny III ou de certains chapiteaux de l'abbatiale de Vézelay.

Les mandorles non théophaniques des chapiteaux de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay

L'iconographie des chapiteaux de l'abbatiale de Vézelay fait appel aux mandorles dans des contextes assez divers. On a déjà mentionné le cas du chapiteau des musiciens (façade de la nef, ch. XIII — Pl. 126, fig. B). Ce sont deux chapiteaux de la nef qui retiendront ici l'attention.

Le premier représente Daniel dans la fosse aux lions (ch. 27 — Pl. 109). Des mandorles sont disposées sur la corbeille selon un agencement similaire à celui observable sur les chapiteaux du rond-point de Cluny III[24]. La face centrale est occupée par Daniel, représenté seul dans sa mandorle. Les deux mandorles des faces latérales contiennent chacune un lion dressé aux griffes tendues sur la bordure et à la gueule ouverte — le sculpteur a pris soin de représenter les

[24] Le fond de ces mandorles est assorti d'un motif couvrant, polylobé, de faible épaisseur.

dents. Deux autres faces léonines apparaissent dans l'interstice qui sépare les mandorles dans la partie supérieure de la corbeille. Leur gueule est également ouverte, mais laisse cette fois pendre leur langue. Les langues pendantes des lions sont un trait récurrent des représentations du miracle : on les retrouve dans le chapiteau provenant de Moutiers-Saint-Jean et conservé au musée archéologique de Dijon (Pl. 97), où Daniel est présenté dans une mandorle épigraphique (les têtes et les langues des lions franchissent la bordure)[25] ; dans d'autres représentations bourguignonnes, les lions lèchent Daniel[26]. Selon Peter Diemer, la présentation de Daniel dans une mandorle figure la protection divine dont il bénéficie, tandis que dans le cas des lions, il s'agirait d'un choix purement décoratif[27].

Il ne semble pas exister en Bourgogne d'autre représentation de l'épisode où les lions soient ainsi présentés dans des mandorles[28]. La clé de l'interprétation se trouve à mon avis dans l'application de dispositifs distincts aux lions agressifs et aux lions inoffensifs, ceux qui tirent la langue au lieu de montrer les crocs. Les premiers sont

---

[25] Sur cette œuvre, voir N. STRATFORD, « La sculpture médiévale de Moutiers-Saint-Jean (Saint-Jean-de-Réome) », *Congrès archéologique de France, Côte-d'Or*, 152, 1994, p. 157-209, ici p. 167.

[26] Anzy-le-Duc, priorale : ch. 4 (ill. É. VERGNOLLE, « Autour d'Anzy-le-Duc », fig. 4, p. 6) ; Bois-Sainte-Marie (Saône-et-Loire), Notre-Dame, nef : ch. 30, ill. M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, fig. 41, p. 181 ; Charlieu, Saint-Fortunat, nef : ch. 4 (d'après la numérotation établie *ibid.*, plan 12, p. 477) ; Neuilly-en-Donjon (Allier), Sainte-Marie-Madeleine, portail occidental (XIIe siècle ?) : chapiteau de droite, ill. N. STRATFORD, « Le portail roman de Neuilly-en-Donjon », *Congrès archéologique de France, Bourbonnais*, 146, 1988, p. 311-338, ici fig. 7, p. 318 ; Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine, nef : ch. 34 (ill. *Le patrimoine de la basilique de Vézelay*, dir. J.-L. Flohic, p. 35). Cette image se retrouve en dehors de Bourgogne, par exemple sur un chapiteau du rond-point de Sainte-Radegonde à Poitiers (seconde moitié du XIe siècle, ill. M.-Th. CAMUS, *Sculpture romane du Poitou : les grands chantiers du XIe siècle*, Paris, 1992, fig. 21, p. 22).

[27] P. DIEMER, *Stil und Ikonographie…*, p. 310-311.

[28] Voir K.Th. AMBROSE, *The Nave Sculpture of Vézelay*, p. 96, renvoie à la bibliographie antérieure.

enfermés dans les mandorles latérales, tandis que la mandorle centrale protège Daniel (en même temps qu'elle traduit une part de sa sainteté, confirmée par le port du nimbe). Les lions inoffensifs sont certes en grande partie dissimulés par les mandorles, mais ils peuvent, à la différence des autres, approcher la mandorle de Daniel au plus près. Dans cette image, les mandorles ne confèrent pas nécessairement une sacralité aux figures qu'elles contiennent (les lions agressifs), mais il est vraisemblable qu'elles donnent au miracle une manifestation concrète.

Un chapiteau appartenant à l'élévation du gouttereau méridional de la nef (ch. 7 — Pl. 104) adopte une structure de décor relativement similaire à celle du C 5 et du C 7 du rond-point de Cluny III. Le centre de ses faces est occupé par une mandorle contenant un ou deux personnages. Dans les interstices se développent des éléments végétaux — on ne peut pas parler ici d'éléments corinthiens, ni même corinthisants — surmontés de crosses, aux angles supérieurs de la corbeille[29]. Si l'on fait un temps abstraction de la distinction formelle entre hexagone et mandorle, on a affaire à une œuvre très proche du C 4 de Cluny[30].

Deux personnages apparaissent dans la mandorle de la face principale du ch. 7. Ils sont présentés face-à-face ; celui de gauche s'appuie sur un bâton ; tous les deux sont vêtus d'une courte tunique et d'une chape ; chaussés, ils évoquent des voyageurs[31]. Le personnage de gauche appuie sa main sur sa tête tandis qu'ils semblent tout regarder vers le haut. Les mandorles latérales sont occupées par des

---

[29] Des différences apparaissent dans la mise en œuvre : la mandorle centrale est tangente à l'astragale et à l'abaque du chapiteau. La section de l'abaque est droite ; cette dernière reçoit en outre un décor très simple de rinceau folié continu.

[30] Voir *infra*, p. 306.

[31] P. DIEMER, *Stil und Ikonographie*…, p. 277. Aucune interprétation avancée par K.Th. AMBROSE (*The Nave Sculpture of Vézelay*, p. 90), M. ANGHEBEN (*Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 523) ni V. HUYS-CLAVEL (*Image et discours au XIIe siècle. Les chapiteaux de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay*, Paris, 2009, p. 272).

figures du même type, présentées de profil et toutes les deux orientées vers la face principale.

À moins de considérer à priori la mandorle comme un dispositif d'essence divine ou de nature allégorique, rien dans l'iconographie de ce chapiteau n'oriente la lecture dans l'une ou l'autre de ces directions. À la différence des cycles cosmologiques, où la répétition du dispositif ne rend que plus manifeste une identité propre à chaque figure, les trois mandorles présentent ici des figures identiques, bien qu'individualisées par quelques détails.

La séparation des figures qui s'opère grâce au dispositif a peut-être vocation à distinguer deux moments[32] : le voyage — les individus sont alors séparés — et la rencontre. Seulement, la distribution des bâtons forme une structure chiasmique : les deux figures contenues dans la mandorle centrale ne dupliquent donc pas forcément celles des mandorles latérales. La proximité du chapiteau des Fleuves du paradis (ch. 8 — Pl. 105), dont la disposition des figures est similaire (deux personnifications sur la face principale, une seule sur chaque face latérale) suggère la notion de quaternité… Peut-être s'agit-il de quatre voyageurs distincts, ce qui n'enlève rien au caractère énigmatique de la scène.

L'identité des figures invite à se pencher sur la catégorie syntaxique du *compartimentage*, sous laquelle on peut ranger l'ostension d'une figure (ou d'un groupe de figures) par une mandorle ou un hexagone.

Jean-Claude Bonne la définit comme une instance « antidialectique » en ce qu'elle résout des contradictions par la « séparation […] des termes »[33]. Dans les chapiteaux du rond-point de Cluny III, le compartimentage intervient entre les figures et le végétal ainsi qu'entre les figures elles-mêmes. Quelle que soit la signification

---

[32] La fonction disjonctive du dispositif est contrebalancée par le rinceau qui coure sur l'abaque et apporte comme un contrepoint à la division (peut-être de nature spatio-temporelle) établie par le dispositif des mandorles.

[33] J.-Cl. BONNE, *L'art roman…*, p. 189.

qu'il faille accorder au fractionnement de la quaternité des figures dans le volume plastique, il semble évident que la répétition de la mandorle joue à l'encontre de ce fractionnement, un peu comme dans le cas des calendriers sculptés. Le dispositif d'ostension des figures fonctionne donc également comme un dispositif d'*équivalence* ; en somme, on assiste à la restauration d'un principe dialectique dont il faudra absolument tenir compte pour l'analyse des chapiteaux du rond-point.

*

Ces quelques exemples montrent combien un dispositif tel que celui de la mandorle peut intervenir dans des contextes divers[34]. Dès lors, il est rigoureusement impossible d'attribuer à cette forme une fonction ou une signification déterminée. Cette polyvalence de la mandorle en tant que signe plastique ne signifie pas que les sculpteurs en aient fait un usage irrationnel ou purement esthétique, comme on a pu le prétendre, et qu'il faille renoncer à en analyser le rôle dans l'iconographie du rond-point de Cluny III. Elle invite simplement à examiner cette question de façon particulière pour chacun des trois chapiteaux concernés.

CHAPITEAU 4 : LA QUATERNITÉ DES VERTUS (?)

Le C 4 est le plus atypique du groupe traité dans ce chapitre (Pl. 24 à Pl. 31). Les figures y sont présentées dans des hexagones. À cette particularité des formes ostensives s'ajoute l'absence

[34] Tous les cas de figure que récèle le décor de l'abbatiale de Vézelay n'ont pu être abordés. L'identification des sujets du ch. 5 (Pl. 114, fig. B) de la nef, par exemple, est trop délicate pour que l'on puisse raisonner sur la fonction et la signification du dispositif des mandorles.

d'inscription sur leur bordure et un traitement singulier des volumes de la corbeille et de son décor.

La forme de la corbeille et son décor

Le C 4 n'adopte pas la superstructure du chapiteau corinthien (à échine circulaire surmontée d'un abaque à cornes). Ici, l'abaque est droit ; il pourrait même s'agir du seul grand chapiteau de Cluny III correspondant à ce type.

Quelques chapiteaux de la priorale d'Anzy-le-Duc présentent la même forme (par exemple le ch. 14 — Pl. 89, fig. B). Les œuvres qui se rapprochent le plus du chapiteau de Cluny se trouvent dans la priorale de Perrecy-les-Forges et l'abbatiale de Vézelay. À Sainte-Marie-Madeleine, les chapiteaux ayant un abaque à cornes sont minoritaires par rapport au type à abaque droit[35]. On l'a indiqué plus haut, un chapiteau du gouttereau sud de la nef associe des mandorles à un décor végétal de feuilles d'angle avec des crosses et un abaque droit orné d'un rinceau (ch. 7 — Pl. 104)[36]. La structure est comparable à celle du C 4 de Cluny tandis que les éléments sont traités

---

[35] Vézelay, Sainte-Marie-Madeleine :

- Nef : ch. 12, 17 (ill. *Le patrimoine de la basilique de Vézelay*, dir. J.-L. Flohic, respectivement p. 90 et 93), ch. 19 (Pl. 106), ch. 27 (Pl. 109), ch. 39 (Pl. 115, fig. D), ch. 43 et 44 (Pl. 116, respectivement fig. B et C), ch. 51, 52, ch. 59 (ill. *ibid.*, p. 106), ch. 68 (Pl. 117, fig. B), ch. 79 (Pl. 118, fig. B) ;
- Façade de la nef : ch. II (Pl. 121, fig. A et B), ch. III (ill. *ibid.*, p. 76), ch. V (Pl. 122, fig. A et B), ch. VI, IX (Pl. 124, respectivement fig. A et fig. B et C), ch. XII (Pl. 126, fig. A) ;
- Avant-nef : ch. 2 (Pl. 127, fig. A), ch. 3, 4, 5 (Pl. 128, respectivement fig. A, B et C), ch. 8 (L. SAULNIER-PERNUIT et N. STRATFORD, *La Sculpture oubliée de Vézelay*, cat. 106, ill. *ibid.*, p. 140 —), ch. 12 (ill. *ibid.*, p. 135), ch. 15 (Pl. 127, fig. C), ch. 24 (Pl. 128, fig. D).

Certains chapiteaux présentent un abaque faiblement incurvé ; voir par exemple, dans la nef, le ch. 25 (Pl. 115, fig. B).

[36] Voir *supra*, p. 303.

différemment. Concernant le décor de l'abaque, deux chapiteaux, l'un à Perrecy-les-Forges (galilée, ch. 4 — Pl. 100, fig. B) l'autre à Vézelay (nef, ch. 40 — Pl. 116, fig. A), présentent un décor similaire à celui de l'abaque du C 4 de Cluny : une ligne de fleurs à quatre pétales pouvant chacune s'inscrire dans un carré[37].

Le décor végétal, l'insertion des hexagones

À cette parenté structurelle et décorative entre le C 4 et certaines sculptures de Perrecy-les-Forges et de Vézelay, il faut adjoindre, comme l'a fait Ch. Edson Armi, la proximité du traitement plastique des lobes de leurs feuilles. Ces dernières ont une forme longiligne très répandue dans la sculpture de Perrecy-les-Forges et de Vézelay, qui les distingue nettement des lobes des acanthes du C 2 (Pl. 8 à Pl. 15) et du C 8 (Pl. 56 à Pl. 63)[38]. Cet auteur a également rapproché, par une analyse détaillée des physionophysionomies et des drapés, les figures du C 4 et du C 5 (Pl. 32 à Pl. 39) de celles du linteau du portail de la priorale de Perrecy-les-Forges et d'une partie des portails de la nef de l'abbatiale de Vézelay. Ch. Edson Armi attribue ces œuvres au dit maître de Perrecy.

Le rapprochement entre le C 4 et le C 5 peut être prolongé dans le domaine végétal. Eu égard à la spécificité des feuilles de la première couronne du C 4, la comparaison doit se porter sur un détail très précis. Des interstices séparent les différentes folioles. Ils sont creusés au trépan ; le trou circulaire est ensuite agrandi vers le haut pour donner à l'interstice la forme d'une *larme*[39]. Or la partie effilée des larmes des feuilles du C 4 et du C 5 (également du C 1 et du C 3)

---

[37] Le décor est différent sur la face *a* du chapiteau de Cluny : il s'agit toujours de fleurs à quatre pétales, cette fois détachées du fond ; les pétales ont une forme semi-circulaire ; l'orientation du motif n'a pas un caractère systématique.

[38] Voir Ch.E. ARMI, *Masons and Sculptors*…, p. 90-91.

[39] N. Stratford (*CSC* 1.2, p. 529) lui donne le nom de « têtard ».

est orientée vers l'extérieur de la feuille[40] tandis que, sur le C 2, le C 7 et le C 8, elle l'est vers l'intérieur de la feuille (il en va de même sur le ch. 4 de la galilée de la priorale de Perrecy-les-Forges — Pl. 100, fig. B — et le ch. 40 de la nef de l'abbatiale de Vézelay — Pl. 116, fig. A).

Ces comparaisons de détail invitent à ne pas sur-interpréter les particularités structurelles du C 4 : il est vraisemblable qu'elles ne reflètent pas ici une différence de mains par rapport aux autres chapiteaux du rond-point[41].

*

Ni la forme de la corbeille du C 4 ni la structure du décor végétal sur lequel s'enlèvent les formes hexagonales ne sont à proprement parler corinthiennes. Pourtant, les éléments constitutifs de ce décor s'en approchent — ou en dérivent — indéniablement. Ce dernier se compose en effet de deux couronnes de feuilles superposées sur les arêtes de la corbeille, le tout surmonté de crosses. De plus, la partition des feuilles en folioles étagées de plusieurs lobes est tout à fait celle de l'acanthe.

---

[40] Cette caractéristique se retrouve sur la plupart des œuvres attribuées par Ch.E. Armi au maître de Perrecy à l'exception des chapiteaux du portail central de la nef de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay (l'examen de ce critère est difficile pour certaines œuvres de cet ensemble) et du ch. 15 de la nef (ill. *Le patrimoine de la basilique de Vézelay*, dir. J.-L. Flohic, p. 92).

[41] L'observation du C 4 tend à infirmer plusieurs hypothèses formulées par M.T. DARLING (*The Romanesque Architecture*…, p. 184 et 127-128). Cette auteure attribue les chapiteaux végétaux de la galilée de Perrecy-les-Forges et les sculptures historiées du portail à des « maîtres » distincts. Le linteau du portail aurait été sculpté par le dit maître de la Passion (*Passion Master*) qui, bien qu'ayant été « influencé » par l'œuvre du rond-point de Cluny III, n'y aurait pas contribué. Le ch. 4 de la galilée serait l'œuvre du dit maître des feuilles (*Foliate Master*). Dans la mesure où le C 4 du rond-point de Cluny III partage des traits communs avec ces différentes œuvres, l'hypothèse de Ch. Edson Armi selon laquelle les deux chantiers auraient *au moins* — j'apporte cette nuance — un sculpteur en commun semble très probable.

Les acanthes de la première couronne déploient leurs premières folioles de façon inhabituelle : deux lobes retombent sous l'arête des hexagones. Ce type de *foliole recourbée* apparaît ailleurs dans la sculpture de Cluny III : un chapiteau du petit collatéral du chevet où des médaillons recevant un décor végétal sont disposés au centre des faces, montre des feuilles à folioles recourbées au même emplacement que sur le C 4 (C 174 — Pl. 75)[42]. Les sculpteurs de Vézelay ont souvent mis en scène des sujets figurés, voire historiés, sur un parterre de feuilles recourbées[43]. Outre une fonction couvrante vis-à-vis de la corbeille, les folioles recourbées de Cluny jouent peut-être un rôle du même ordre : une indication de la pesanteur des éléments qui les surmontent. Il faut pourtant noter (ce qui n'est pas forcément contradictoire avec l'idée de pesanteur) que la relation qu'elles entretiennent avec les hexagones est *dématérialisée* : lorsqu'elles entrent en contact avec ces derniers, elles ne se déforment pas, elles s'y fondent.

Il convient de s'interroger sur le choix d'une telle structure décorative. Un autre chapiteau du rond-point s'écarte de la formule corinthienne en faisant correspondre l'axe médian des acanthes du registre inférieur avec les arêtes de la corbeille, correspondance réservée à la seconde couronne d'acanthes dans la structure corinthienne classique : le C 7 (Pl. 48 à Pl. 55). Il demeure qu'à la différence du C 4 (Pl. 24 à Pl. 31), qui comporte seulement quatre feuilles au registre inférieur, le C 7 en comporte huit, à l'image du chapiteau corinthien canonique. L'écart visuel entre les deux décors est assez net : sur la corbeille du C 4, les quatre mandorles sont associées à deux niveaux de quatre feuilles chacune. La structure quaternaire de l'ensemble n'en est que plus évidente.

---

[42] Le dessin est quelque peu différent de celui adopté par le sculpteur du C 4 : l'espace vacant entre les médaillons était trop exigu pour recevoir des feuilles à plusieurs folioles. On observe en l'occurrence une tige bourgeonnante flanquée de deux folioles recourbées.

[43] Voir par exemple, dans la nef, le ch. 12 (ill. *Le patrimoine de la basilique de Vézelay*, dir. J.-L. Flohic, p. 90).

Il est probable que la structure du décor végétal doive être pensée en relation avec la singularité formelle des hexagones. Les angles des hexagones semblent définir — ou inversement — le volume d'inscription des feuilles du registre inférieur. La disposition des feuilles du second registre s'ajuste également à la forme des hexagones : les feuilles passent au premier plan au niveau des arêtes supérieures des hexagones. Il est par conséquent assez net que le double étagement du décor végétal de la corbeille fait écho — encore une fois, ou inversement — à la symétrie horizontale des hexagones.

On constate également que les hexagones sont en partie *enchâssés* dans le décor végétal ; ils partagent avec lui un même volume d'inscription. Ce partage ne va pas sans un accord de symétrie verticale, dont l'axe se situe au centre des faces de la corbeille, et que soulignent les folioles recourbées du registre inférieur en se joignant sous les hexagones[44].

La présentation des figures dans les hexagones

Les hexagones n'atteignent pas le bas de la corbeille. Leur pointe supérieure s'inscrit en revanche sur l'abaque droit du chapiteau[45]. Ils se structurent en deux parties : une concavité homogène et parfaitement lisse ; une bordure qui présente une incidence différente et plusieurs lignes de clivage correspondant aux arêtes du polygone. Cette bordure est légèrement concave.

---

[44] Cette symétrie des folioles recourbées comporte du jeu ; leur observation attentive met en évidence une construction dissymétrique : elles sont composées de deux ou trois lobes. La feuille située sur l'arête *b*-*c* de la corbeille (Pl. 27) possède des folioles recourbées à deux lobes sur la face *c* et à trois lobes sur la face *b* ; sous l'hexagone de la face *d* (Pl. 30) se développent un foliole à trois lobes (feuille de l'arête *d*-*a*) et un autre à deux lobes (feuille de l'arête *c*-*d*).

[45] Ce débordement distingue le C 4 du chapiteau à mandorles de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay le plus proche dans sa conception (nef, ch. 7 — voir *supra* p. 303 et 306). Les mandorles des C 5 et C 7 ne montent pas plus haut que l'échine de la corbeille ; elles n'oblitèrent pas les fleurons.

Les pieds des quatre personnages prennent appui sur la bordure ; les têtes et les mains ou les attributs des figures s'y inscrivent également. Le clivage qui sépare les deux parties internes de l'hexagone opère donc une distinction entre une zone d'exposition, la bordure, et un volume concave qui ne limite pas le développement de la figure dans le sens de la profondeur (elle s'y fond partiellement malgré la hauteur de son propre relief). En somme, les figures sont exposées au niveau de la bordure, mais leur volume d'inscription s'étend à l'ensemble de l'hexagone.

D'α ne subsiste qu'un pied et quelques doigts (Pl. 24). Le fantôme de cette figure permet néanmoins de savoir que son corps décrivait une légère courbe vers la droite, la tête s'inscrivant à angle droit sur le segment supérieur droit de la bordure[46].

Contrairement à la figure précédente, β se tient droite (Pl. 26). Les deux pieds et le bassin sont présentés de face ; le tronc et la tête effectuent une légère rotation vers la droite. Le coffre que β tient dans les mains est également légèrement penché vers la droite. Dans la même direction — soit sur son flanc gauche — se déploient un pan du voile couvrant sa tête et le bas de sa robe.

γ est tournée complètement vers la droite (Pl. 28). On retrouve la position de la tête observée pour α ; les avant-bras, enserrés par le vêtement sont orientés dans la même direction.

δ est la seule figure du chapiteau tournée vers la gauche (Pl. 30). Elle se tient droite, comme β. Pourquoi cette singularité ? La compréhension en est tout aussi problématique que l'identification de cette figure. Il en va de même pour le tropisme des trois autres figures vers la droite, qui peut donner l'impression qu'elles « marchent » à la rencontre de δ.

*

[46] Voir Wh.Sn. STODDARD et Fr. KELLEY, « The Eight Capitals… », p. 55.

Je n'entrevois aucune piste sérieuse qui permettrait d'interpréter *en soi* la structure de cette quaternité à la lumière de leur identification comme des vertus. On reviendra par conséquent sur cette œuvre lorsqu'il sera question d'appréhender ensemble les chapiteaux du rond-point[47].

Il faut tout de même remarquer, avant de clore l'analyse du C 4, que si les hexagones isolent les figures les unes des autres, la répétitivité du dispositif, qui s'appuie sur celle du décor végétal dans la mesure où les hexagones y sont enchâssés de façon symétrique, joue à l'encontre du fractionnement de la quaternité de figures. On peut dire que le dispositif de présentation des figures réunit ces dernières (de manière *itérative*) autant qui les isole les unes des autres.

CHAPITEAU 5 (ARTS PERSONNIFIÉS, POÈME DES SAISONS ET DE LA PRUDENCE) : PROPOSITION D'UNE LECTURE COHÉRENTE

Le C 5 est de loin celui qui a posé le plus de problèmes d'identification et d'interprétation aux spécialistes du rond-point de Cluny III. La raison en est moins la mauvaise conservation de certaines figures que l'apparente incohérence qui règne entre les sujets figurés et le contenu du poème épigraphique. La composition de ce chapiteau est pourtant bien moins désordonnée qu'il n'a pu sembler à certains observateurs, ce que l'analyse qui suit entend montrer.

Le décor végétal

Le décor végétal du C 5 répond au type de la corbeille corinthienne tant par la forme de ses éléments constitutifs que par leur disposition (Pl. 32 à Pl. 39). Le dessin des folioles inférieures des

[47] Voir *infra*, p. 395 et suivantes.

acanthes de la première couronne (à deux lobes verticaux) rejoint celui du C 1 (Pl. 1 à Pl. 7), et au-delà, de plusieurs chapiteaux de la priorale d'Anzy-le-Duc, de l'autel de Sainte-Marie d'Avenas et du Vieux Saint-Vincent à Mâcon (Pl. 95)[48]. Les fleurons s'apparentent à ceux du C 3 (faces *b* et *c* uniquement — Pl. 21 à Pl. 23), bien qu'ils ne comptent que trois pétales — quatre sur cet autre chapiteau — et soient dépourvus de tige. Celui qui s'inscrit au centre de l'abaque de la face *a* est différent des trois autres (Pl. 38) ; l'érosion rend son identification difficile : il s'agit d'une structure à trois lobes ascendants.

À côté des fleurons et du dessin des acanthes de la première couronne, d'autres détails sont plus spécifiques du C 5. L'extrémité des acanthes de la seconde couronne est marquée par trois lobes tombants que recouvre une tige divisée en trois excroissances plus fines qui s'apparentent davantage à des pétales[49].

La présentation des figures dans les mandorles

La disposition des mandorles sur le C 5 respecte la structure du décor corinthien. Elles sont placées verticalement au centre des faces, sous les fleurons, s'intercalant entre les terminaisons bourgeonnantes des acanthes de la seconde couronne et les crosses. Elles flottent en avant des acanthes de la première couronne. Les feuilles qui entrent en contact avec elles s'y fondent.

Le décor végétal ne remplit apparemment aucune fonction portante ; aucune feuille n'est d'ailleurs recourbée sous les mandorles. Au demeurant, les considérations formulées à propos du C 4 sur l'enchâssement et la disposition symétrique des formes ostensives par rapport au décor végétal s'appliquent plus que jamais au C 5, de

---

[48] Voir *supra*, p. 126.

[49] L'effet produit s'apparente à ce que l'on observe sur les acanthes d'un chapiteau de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay (nef : ch. 71 — Pl. 117, fig. D), mais la conception est différente. Il semble que cet ornement soit un hapax.

même que leur conséquence : le double fonctionnement, *fractionnant* et *itératif*, du dispositif de présentation des figures.

La mise en scène des figures

La disposition des figures dans les mandorles est similaire à celle décrite pour les hexagones du C 4. Outre l'emprise des pieds sur la bordure, le fléau de la Grammaire (β) ainsi que le corps maintenant détruit de l'élève s'enlèvent respectivement sur les côtés gauche et droit de la bordure (Pl. 34). Une oblitération aussi importante du champ épigraphique n'est pas sans conséquence sur la mise en forme du texte, comme on le verra par la suite.

La figure α se tient droite, à peu près sur l'axe médian de la mandorle (Pl. 32). Elle se présente de trois quarts : son pied droit est disposé presque verticalement tandis que son pied gauche apparaît de profil. Les jambes sont côte-à-côte. Le buste est légèrement tourné sur la gauche de la figure, de même que la tête. En opposition à ce tropisme de la figure vers la droite, un pan de sa robe est vivement rabattu vers la gauche. Un manteau se déploie en plis parallèles de part et d'autre de la figure. De nombreux plis courbes s'étagent sur les jambes, décrivant des paraboles ascendantes au-dessus des genoux et descendantes en-dessous. On retrouvera ce schéma, classique dans l'art roman, sur la danseuse du C 7 (β — Pl. 50).

Ce qui mérite d'être remarqué ici est le souci apparent de distinguer α de β par le dessin des plis. Les corps d'α et de β se présentent dans la même attitude, abstraction faite du geste de β en direction de l'élève (Pl. 32 et Pl. 34). Le placement des pieds est très légèrement différent ; en revanche, la construction des drapés permet de les distinguer nettement : la chemise qui couvre la robe de β est relevée au-dessus du genou gauche, ce qui génère des courbes divergentes de part et d'autre d'un grand pli soufflé en coquille. La disposition des plis est également différente sur la poitrine des deux figures. Dans un cas ils s'étagent en descendant vers la gauche (β), dans l'autre un manteau en chlamyde dont l'attache est visible sur

l'épaule droite forme des plis descendant vers la droite (α). Dernière différence importante : les vêtements de β sont ajustés au corps, alors que le manteau d'α flottait autour de ses flancs.

La posture de γ est similaire aux précédentes avec néanmoins une différence de taille : γ est tournée vers la gauche (Pl. 36). On observe également que le pied gauche est placé plus haut sur la bordure de la mandorle. La cote de maille de la Rhétorique est le costume le plus atypique du chapiteau ; les jambes sont néanmoins couvertes d'une chemise et d'une robe à l'image de celles des autres personnifications. Dans un jeu de miroir avec β, la chemise de γ est relevée en direction de la jambe droite ; là encore, un écart est perceptible entre les deux compositions : le partage des plis n'intervient plus au niveau du genou mais dans l'entrejambe. Un grand bouillonnement de plis survient en avant de la jambe droite, sans écho chez β ni δ.

Se présentant elle aussi de trois quarts, δ tient la pose la plus originale : sa tête est penchée vers l'avant et le visage semble tourné à l'horizontale (Pl. 38). L'état lacunaire du relief rend difficile l'interprétation de cette particularité. Cette fois, la chemise est bien remontée sur le genou gauche, comme celle de β (Pl. 34) ; les plis disposés sur la jambe droite décrivent en revanche des courbes inversées par rapport à celles observées sur la Grammaire. Pour finir, on retrouve un pan de manteau rabattu sur la jambe placée en avant — motif déjà observé chez α (Pl. 32) — ; il est cette fois rabattu vers le bas, alors qu'il l'était vers le haut dans le cas précédent.

Des relations entre les figures

La disposition symétrique et répétitive du dispositif des mandorles invite à mettre en relation les postures des quatre figures du C 5. Ces postures sont relativement similaires et instaurent un jeu d'opposition : α et β versus γ et δ (Pl. 35 et Pl. 39).

Certains agencements de plis répondent sans doute en premier lieu à un souci de non-répétition, autrement dit de *variation* —

l'introduction de la différence dans la répétition. Parmi ces jeux, il faut cependant noter que le rabattement des robes d'α et de δ (Pl. 32 et Pl. 38) est un mouvement de drapé suffisamment peu conventionnel pour le considérer comme l'indice d'une relation d'ordre syntaxique (analogie, dualité, opposition ?) entre ces deux figures, relation que l'on pourrait être amené à étendre à l'ensemble de la quaternité si la mise en forme du texte devait y faire écho.

La mise en forme du texte

Les bordures des mandorles du C 5 ne se contentent pas de décrire le *volume d'inscription* des figures — notamment en servant de point d'appui à leurs pieds —, elles remplissent également la fonction de *champ épigraphique*.

Poème épigraphique et figures ne partagent pas exactement le même volume d'inscription : les figures occupent le *vide intérieur* de la mandorle tandis que les lettres gravées investissent le *plein de la matière*. Elles occupent donc respectivement les deux faces d'un même champ.

La disposition des lettres suit les contours de la bordure de chaque mandorle[50]. Le champ épigraphique se déploie sur deux arcs de cercle que rompt une arête verticale. Le début du vers se situe sur le versant gauche et la fin sur le droit. (Seul ce choix est commun au C 5 et au C 7.)

La croix placée au début de l'inscription *Ver primos*... (face *b* — Pl. 32) est gravée juste au-dessus du pan de manteau qui oblitère très partiellement la bordure gauche de la mandorle. Le premier hémistiche de l'hexamètre occupe intégralement ce versant de la bordure. La coupe penthémimère qui intervient après *flores* semble marquée par un blanc qui correspond à la largeur de la tête

[50] Tout au long de cette analyse, le lecteur pourra consulter la transcription, l'édition critique, la scansion et la traduction des vers dans l'annexe 2, p. 457.

d'α. Peut-être faut-il voir un jeu sémantique dans le rapprochement qui s'opère entre le mot *flores* et le fleuron de cette face du chapiteau. Le second hémistiche occupe le versant droit de la bordure jusqu'au pied de la robe de la figure α.

L'inscription qui complète la précédente — […] *vens quas*... (face *a* — Pl. 38) — ne respecte pas le même principe de partage des hémistiches. Il faut tout de même noter que le clivage entre les deux parties de la bordure correspond, avec le *S* final de […] *vens*, à une coupe, l'hephthémimère.

De larges portions de bordure sont laissées vacantes dans la partie inférieure de la mandorle. La perte du début de l'inscription rend difficile l'explication de cette disposition. Peut-être l'emplacement du *S* final d'*astas* a-t-il été déterminant dans l'espacement des lettres : ce dernier s'inscrit à hauteur de la terminaison de l'acanthe de la seconde couronne, de même que le *V* initial de *ver* sur la face *b*. Le rapprochement de *ver* et d'*astas* n'est sans doute pas anodin, comme on le verra plus loin[51].

La personnification de la grammaire et son élève forment le groupe qui oblitère le plus largement la bordure de leur mandorle (face *a* — Pl. 34). Les lettres de l'inscription peinte *Dat nos monendum*... occupaient par conséquent tout l'espace disponible, comme le montre le relevé de Richard W. Lloyd, qui apparaît suffisamment détaillé pour être digne de confiance (Pl. 69). Il semble que la coupure du champ épigraphique engendrée par le fléau intervenait entre *monendum* et *prudentia*, le *M* final de *monendum* étant abrégé comme celui de *cognoscendum* dans l'inscription de la face *d*. D'après la transcription de Richard W. Lloyd — il faut se fier à son observation directe sur ce point car la restitution est impossible à partir du relevé —, le mot *prudentia* s'étendait sur les deux versants de la bordure[52].

---

[51] Voir *infra*, p. 322.

[52] R.W. LLOYD, « Cluny Epigraphy », p. 347.

γ n'oblitère que très peu le champ épigraphique (Pl. 36). Il est d'autant plus surprenant d'observer que l'essentiel des lettres du vers *Dat cognoscendum…* est ramassé dans la partie gauche de la bordure de la mandorle. S'ajoutent à ce parti plusieurs abréviations qui réduisent d'autant l'étendue du texte :

DAT COGNDV PRVDEN[.]IA QID_SIT_AGEN_[.]V

Dat cogn(oscen)du(m) prudentia q(u)id sit agendu(m).

Ainsi l'antépénultième mot — *quid* — est-il placé sous le bras levé de la Rhétorique. Les mots *sit agendum* occupent de manière équilibrée le reste du champ. Pour ce faire, *agendum* a été scindé en deux groupes de lettres.

Kirk Th. Ambrose propose de voir une analogie entre le geste de la figure et l'importance donnée au verbe *ago* dans la mise en forme du texte[53]. Il est difficile d'appliquer ce type d'interprétation d'ordre rhétorique à une autre inscription du rond-point de Cluny III ; l'hypothèse ne me paraît donc pas convaincante.

La structure globale de l'image

Les sujets figurés diffèrent de ceux des inscriptions. La question du rôle de ces dernières dans la composition du chapiteau n'est donc pas simple.

Préambule historiographique : le rôle des inscriptions

Pour la plupart des auteurs qui se sont penchés sur le C 5 du rond-point de Cluny III, la différence que l'on vient de pointer est le signe que les inscriptions ont été mal placées ou qu'elles se rapportent aux figures d'un autre chapiteau[54].

---

[53] K.Th. AMBROSE, « Visual Poetics… », p. 161.

[54] *CSC* 1.2, p. 547 ; P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 160 ; M.F. HEARN, *Romanesque Sculpture*, p. 112 ; A. KATZENELLENBOGEN, *Allegories*

Les sources médiévales sont en partie responsables de l'analogie systématiquement pratiquée entre le sujet des inscriptions et l'identité des figures. C'est le reflet d'une méfiance à l'égard des images exprimée notamment dans les *Libri Carolini* et appliquée par Edgar de Bruyne à tout le Moyen Âge : une femme portant un enfant sur ses genoux qui ne serait pas intitulée d'une inscription pourrait représenter Andromaque et Astyanax aussi bien que la Vierge et le Christ[55]. L'étude des inscriptions peintes dans les décors monumentaux de l'époque romane permet de nuancer considérablement cette fonction d'intitulation, par trop réductrice dans les cas où les sujets figurés et textuels correspondent effectivement, tout simplement fausse dans d'autres cas, comme celui des chapiteaux du rond-point de Cluny III[56].

Il n'est pas si rare que l'identité des figures ne corresponde pas directement avec le sujet des inscriptions, soit que les deux soient dans un rapport de synonymie, soit que l'identité des figures soit explicitée autrement que par la nomination[57]. La lecture du C 5 est autrement plus problématique, puisque les éléments iconiques et textuels renvoient à des sujets bien distincts.

---

of the Virtues…, n. 1, p. 53-54 ; Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 36 ; N. STRATFORD, « Les grands chapiteaux de Cluny », *Cluny, 910-2010*, dir. *id*., Paris, 2010, p. 116-129, ici p. 123 ; *ID.*, « The Apse Capitals of Cluny III », p. 84 ; *ID.*, « Verse *Tituli*… », p. 147-148.

[55] *Libri Carolini*, IV, 21, éd. A. Freeman et P. Meyvaert (*MGH, Concilia*, 2, *supplementum*, 1), p. 540, cit. E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, vol. 1, p. 283.

[56] Voir le bilan historiographique et les perspectives ouvertes par l'article de V. DEBIAIS, « L'écriture dans l'image… ». Les inscriptions des chapiteaux musicaux ne sont pas non plus destinées à identifier les figures, car ces dernières ne sont pas des personnifications des tons de la musique ; voir *infra*, p. 358-360.

[57] Le premier cas est illustré dans la bible de Floreffe (voir *supra*, n. 13, p. 91) avec la personnification de l'*unctio*/*caritas*, le second avec les quatre vertus cardinales du lectionnaire de l'archevêque de Cologne Friedrich Ier, fol. 1 r°, voir *infra*, p. 378, n. 21, Pl. 148.

S'appuyant sur l'analyse des inscriptions des chapiteaux musicaux du rond-point par Kathi Meyer, Charles E. Scillia admet que le rôle des inscriptions doit être pensé autrement[58]. Cet auteur se fie à l'identification des sujets figurés par Peter Diemer pour le C 4 — les personnifications des arts du *quadrivium* — et trouve dans le *De arithmetica* de Boèce la source d'un rapprochement thématique avec les inscriptions du C 5[59]. Pour suivre cette hypothèse, il faudrait déjà admettre avec Charles E. Scillia que les inscriptions n'ont pas été gravées sur le bon chapiteau, ce à quoi on ne peut sérieusement se résoudre avant d'avoir examiné le problème à la lumière des identifications retenues ici.

Pour Kirk Th. Ambrose, l'iconique et le textuel joueraient ici des rôles complémentaires au sein d'un système extrêmement malléable, caractéristique d'une pensée d'origine « monastique »[60]. Les relations entre les figures et leur hexamètre respectif seraient de nature « métaphorique ou analogique ».

De fait, le fractionnement du poème dans l'espace iconographique entraîne l'établissement d'un lien privilégié entre une figure et un vers sur chaque face du chapiteau[61]. La réserve qu'il est nécessaire de garder à l'égard des identifications d'α et de δ dissuade pourtant d'aborder la relation figure/vers terme à terme. L'anaphore des vers de la prudence indique clairement que le propos n'est pas d'établir de lien exclusif entre tel concept personnifié et tel sujet textuel.

L'analyse proprement textuelle du poème épigraphique a permis de mettre en évidence l'homogénéité de sa composition : les inscriptions du C 5 forment un quatrain cohérent, malgré le clivage

---

[58] Ch.E. SCILLIA, « Meaning and the Cluny Capitals… », p. 134.

[59] *Ibid.*, p. 137-139.

[60] K.Th. AMBROSE, « Visual Poetics… », p. 158 et 160.

[61] Ce lien a sans doute joué en faveur d'une identification des sujets figurés au sujet de leur hexamètre respectif. Voir *supra*, p. 159-160.

thématique séparant les deux couples de vers qui le composent[62]. Ces inscriptions ont donc à priori leur place dans le dispositif des mandorles, la cohérence du texte poétique allant de pair avec la fonction itérative de celui-ci. Ainsi les conditions me semblent-elles réunies pour que la relation de la quaternité de figures et du quatrain d'hexamètres du C 5 soit appréhendée de manière globale.

Un sens de lecture

Sur le C 8, l'existence d'un sens de lecture est incontestable ; elle est rendue manifeste par le déploiement d'un texte sur un axe horizontal et par l'énumération des tons du plain-chant. Dans le cas du C 7, dont le dispositif est le même que celui du C 5, on verra que les choses se compliquent sur le plan formel, mais restent claires dans la mesure où l'énumération des tons est également à l'œuvre. Qu'en est-il pour le C 5 ?

Émettre l'hypothèse d'un sens de lecture revient à postuler l'existence d'un début et d'une fin au poème épigraphique du C 5 ; de plus, la succession des vers devrait répondre à un développement logique et unidirectionnel entre ces deux moments.

Un seul vers du poème épigraphique du C 5 recèle un élément numérique : *Ver primos flores primos producit odores*. L'absence d'élément numérique dans la suite du poème rend cet élément insuffisant à l'établissement d'un sens de lecture. La question doit donc être abordée sous un autre angle, sans perdre de vue l'insistance de ce vers sur le mot *primos*.

La position de l'inscription […] *vens quas*... semble plus déterminante. En toute logique, l'été vient à la suite du printemps, or l'inscription de l'été apparaît sur la face adjacente gauche de celle où figure l'inscription du printemps, en contradiction avec le sens du déchiffrement des lettres (Pl. 39). Comment expliquer cette position

[62] Voir *supra*, p. 240 et suivantes.

relative des deux vers sinon en considérant *Ver primos flores primos producit odores* comme le premier et [---] *vens quas decoquit astas* comme le quatrième et dernier vers du poème que forment les quatre inscriptions du C 5 ?

On l'a vu, le contenu même des deux vers s'accorde avec les thèmes du commencement (*primos*, *producit*) et de la maturité ou de la fin (*decoquit*)[63]. La position initiale de *ver* et la position finale d'*astas* dans leur hexamètre respectif souligne cette thématique. Cette disposition correspond en outre au rapprochement des deux mots dans la composition iconographique : ils se répondent comme dans un jeu de miroirs (Pl. 39).

L'idée d'un sens de lecture est également soutenue par le clivage sémantique existant entre *Dat nos monendum…* et *Dat cognoscendum…* : entre *moneo* et *cognosco* se joue un progrès dans l'ordre de la connaissance[64]. J'émettrai par conséquent l'hypothèse que le poème du C 5 doit se lire selon une structure embrassée, de la façon suivante :

Ver primos flores primos p(ro)ducit odores.
Dat nos monendu(m) [*p*]*ruden(tia)* [*qui*]*d sit agendum.*
Dat cogn(oscen)du(m) prudentia q(u)id sit agendu(m).
[---] *vens q(u)as decoq(u)it astas.*

*

Dans quelle mesure cette lecture du poème fonctionne-t-elle avec les figures présentées dans les mandorles ? On a observé que les figures étaient disposées en miroir : le couple α-β (Pl. 32 et Pl. 34) duplique ainsi le couple γ-δ (Pl. 36 et Pl. 38). β et γ sont présentées face-à-face (Pl. 35) ; α et δ dos-à-dos (Pl. 39). Les figures associées aux deux inscriptions de la prudence se font face tandis que celles respectivement associées aux vers du printemps et de l'été

[63] Voir *supra*, p. 240.
[64] Voir *supra*, p. 235.

sont tournées dans des directions opposées ; α et δ soulignent ainsi la coupure entre la fin et le début du poème. L'orientation d'α et de β épouse le sens de la lecture au début du poème, on pourrait même aller jusqu'à dire qu'elle l'entraîne. À la structure embrassée du poème répond la confrontation de deux couples de figures liées entre elles par une disposition similaire. Ainsi observe-t-on que l'iconographie du C 5, bien que complexe, est fortement structurée ; comme dans le C 8, le poème et la quaternité de figures correspondent à des rythmes distincts qui s'accordent au sein d'une composition d'ensemble.

Sur cette structure repose la capacité de l'image à produire du sens, point qu'il faut à présent examiner.

La quaternité des figures à l'épreuve du poème épigraphique

Il ne faut avant tout pas perdre de vue que le thème principal du chapiteau est une quaternité de personnifications d'arts littéraires. Par comparaison avec l'ensemble des chapiteaux du rond-point, c'est en effet cette figure de la quaternité qui apparaît prépondérante ; de ce point de vue, le texte poétique joue un rôle de second plan.

Ce rôle n'a du reste rien de marginal. L'hypothèse discutée ici est que les vers des saisons et de la prudence ont pour fonction de rythmer, de structurer, de commenter, de dialectiser la quaternité des arts littéraires, en somme, de lui conférer une dimension *syntaxique*.

La figure initiale : α

Le premier ressort du poème, par le truchement des saisons, est d'attribuer à cette quaternité un début et une fin. Or nombreux sont les textes qui insistent sur le caractère fondamental, premier, de la grammaire dans l'acquisition des connaissances et la compréhension

de l'Écriture[65]. Elle est le premier de tous les arts[66]. Un *carmen* de Théodulf d'Orléans décrit les Arts libéraux sur un arbre ; la Grammaire repose sur sa racine[67]. Il faut dès lors renoncer à attribuer à la structure d'ensemble du chapiteau un rôle d'illustration de ce schéma pédagogique et philosophique ; une telle lecture ne se justifierait que si la grammaire avait été associée au vers du printemps.

S'il est possible d'avancer des hypothèses d'identification pour α, il est difficile de se prononcer définitivement sur cette figure. Prudence ? Philosophie ? Par-delà le problème des attributs qui permettent conventionnellement d'identifier ces personnifications, le livre qu'α tient fermé entre ses mains ne serait-il pas à comprendre dans un sens synthétique : une synthèse des arts littéraires. Ce livre ne contiendrait-il pas *en puissance* — notion figurée par la fermeture de l'objet — la connaissance suprême ? Trop peu d'éléments permettent de faire davantage que poser la question.

L'identification de β et γ étant plus assurée, c'est sur la relation privilégiée que mettent en scène l'anaphore des vers de la prudence d'une part, le face-à-face de ces deux figures d'autre part, que l'on poussera plus loin l'analyse.

---

[65] M. IRVINE, *The Making of Textual Culture*, p. 319.

[66] Isidore de Séville, *Libri etymologiarum*, I, 2.1, éd. W.M. Lindsay (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*), vol. 1 (sans pagination), cit. E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, vol. 1, p. 102 ; Raban Maur, *De institutione clericorum*, III, 18, éd. D. Zimpel (*Freiburger Beiträge zur mittelalterlichen Geschichte*, 7), p. 468. Voir E. DE BRUYNE, *op. cit.*, vol. 1, p. 89-90.

[67] Théodulf d'Orléans, *De septem liberalibus*…, v. 1-4, éd. E. Dümmler (*MGH*, *Poetae Latini medii aevi*, 1), p. 545 :

Discus erat tereti formatus imagine mundi,
Arboris unius quem decorabat opus.
Huius Grammatica ingens in radice sedebat,
Gignere eam semet seu retinere monens.

L'ordre des arts : la séquence grammaire-rhétorique

Au Moyen Âge, le septénaire des arts libéraux s'organise en deux séquences différentes. La première est celle dictée par l'ordre des livres des *Noces de Philologie et de Mercure* de Martianus Capella : la dialectique s'intercale entre la grammaire et la rhétorique[68]. La disposition des sujets sur le C 5 répond à une autre logique : la séquence grammaire-rhétorique (-dialectique) apparaît dans les *Étymologies* d'Isidore de Séville et le *De institutione clericorum* de Raban Maur[69]. S'il est probable que l'ordre des figures répond à cette seconde séquence, l'impossibilité d'identifier δ — s'agit-il d'une personnification de la dialectique ? — invite à comprendre la signification du face-à-face de la Grammaire et de la Rhétorique avec d'autres arguments.

L'Antiquité attribuait au grammairien l'étude de la poésie et au rhéteur celle de la prose. L'attitude du Moyen Âge est différente ; le traité de grammaire d'Alcuin ne traite même pas de la métrique[70]. Entre l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, la grammaire est promue au rang de modèle de compréhension du monde ; les *Étymologies* d'Isidore constituent le parangon de cette vision. Saint Augustin accorde à la grammaire une dimension hautement spéculative, mais si cette dernière se pérennise dans la philosophie de

---

[68] Voir le commentaire carolingien de l'Art poétique d'Horace, cit. E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, vol. 1, p. 229-230. Si la grammaire et la rhétorique sont enseignées et théorisées jusqu'au plein Moyen Âge, il n'en va pas de même de la dialectique, dont le statut reste particulier au sein des arts littéraires. La dialectique a ses défenseurs et ses détracteurs, pourtant, même pour les premiers, la dialectique ne s'inscrit pas sur le même plan théorique que la grammaire et rhétorique. Jean Scot Érigène, par exemple, présente ces dernières comme les deux membres de la dialectique (voir *ibid.*, p. 240). Sur l'histoire particulière de la dialectique et son rôle au Haut Moyen Âge, voir P. RICHÉ, *Écoles et enseignement…*, p. 261.

[69] Voir *supra*, n. 66, p. 324.

[70] P. SWIGGERS, « Alcuin et les doctrines grammaticales », *Alcuin de York à Tours. Écriture, pouvoir et réseaux dans l'Europe du haut Moyen Âge*, dir. Ph. Depreux et Br. Judic, Rennes, 2004, p. 147-161, ici p. 147.

l'époque carolingienne, la grammaire en tant que pratique est alors abordée de manière plus pragmatique[71].

Grammaire et rhétorique s'imposent avant l'époque carolingienne comme les deux piliers de la culture littéraire ; leur pratique se justifie pleinement par la nécessité de comprendre l'Écriture sainte : toutes deux donnent accès au sens littéral des textes sacrés[72]. Les deux arts doivent donc être maîtrisés de concert[73].

La disposition de leurs personnifications de part et d'autre d'un axe de symétrie sur le C 5 entre en résonance avec un tel parallélisme. Cette résonance se prolonge-t-elle dans la progression sémantique que l'on a pu mettre en évidence entre les deux vers de la prudence ?

La prudence dans sa relation aux arts du *trivium*

Avant d'aborder cette question de la progression sémantique, il convient de s'interroger sur les relations susceptibles de lier la grammaire et la rhétorique à la prudence sur le plan conceptuel.

Pratiquer les arts : un apprentissage de la vertu

Le rôle conféré à la connaissance et à ses outils (ou étapes) que sont les arts libéraux dans l'économie du salut entre l'Antiquité et le

---

[71] M. IRVINE, *The Making of Textual Culture*, p. 170-171 et 173. Dans le *De musica*, la spéculation philosophique d'Augustin n'est pas l'objet de la grammaire, c'est une réflexion sur la pratique de la grammaire ; voir H.-I. MARROU, *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, 1965, p. 400-411. J. LECLERCQ (*L'amour des lettres*…, p. 97) parle d'un « augustinisme décanté » au sujet de la lecture qu'on en faisait dans les milieux monastiques médiévaux.

[72] Raban Maur et Jean Scot Érigène partagent l'idée que la rhétorique présente aux hommes, à l'aide de figures, les vérités morales et physiques sans les dévoiler. Voir E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, vol. 1, p. 344 et 357-358.

[73] M. IRVINE, *op. cit.*, p. 325-326.

XIIe siècle est problématique. Saint Bernard a dénoncé bien avant Rabelais la pratique de la « science sans conscience » :

> D'autres encore étudient et vendent leur savoir pour de l'argent et des honneurs : c'est un trafic honteux. Mais il en est aussi qui étudient pour édifier leur prochain : c'est une œuvre de charité ; d'autres enfin pour s'édifier eux-mêmes, et c'est prudence[74].

Dès l'origine, l'apprentissage des arts libéraux ne semble pas devoir être distingué d'une démarche vertueuse. Isidore décrit un lien étymologique (d'origine grecque) entre *art* et *vertu*[75]. La valeur morale tout particulièrement attachée à la rhétorique au Moyen Âge[76] est un héritage antique : les armes de la rhétorique sont mises au service du bien et de la justice sous la plume de Cicéron[77]. Saint Augustin affirme, à l'instar de Quintilien, que le *grammaticus* et le *rhetor* sont *aussi* des moralistes[78].

Ainsi l'idée que les arts libéraux sont destinés à l'apprentissage de la vertu se diffuse-t-elle jusqu'au XIIe siècle (on la retrouve chez

---

[74] Bernard de Clairvaux, *Sermones super cantica canticorum*, 36, 3, éd. J. Leclercq *et al.*, trad. P. Verdeyen et R. Fassetta, *Sermons sur le Cantique*, t. 3, Paris, 2000 (SC, 452), p. 112-113 : *Et sunt item qui scire volunt, ut scientiam suam vendant, verbi causa pro pecunia, pro honoribus : et turpis quaestus est. Sed sunt quoque qui scire volunt, ut aedificent : et caritas est. Et sunt item qui scire volunt, ut aedificentur : et prudentia est*. Cit. P. RICHÉ et J. VERGER, *Des nains sur des épaules de géants*, p. 86. Il s'agit d'un *topos* que l'on peut chercher plus haut dans la chronologie : sur les mauvaises pensées et les vices dont la science serait à l'origine chez Augustin, voir É. GILSON, *Introduction à l'étude de saint Augustin*, Paris, 1929, p. 155.

[75] Isidore de Séville, *Libri etymologiarum*, I, 1.2 et 5.2, éd. W.M. Lindsay (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*), vol. 1 (sans pagination).

[76] P. RICHÉ, *Écoles et enseignement…*, p. 257-258. L'auteur s'appuie sur l'exemple de Gerbert de Reims.

[77] Cicéron, *Partitiones oratoriae*, XII, 42-43, éd. H. Bornecque, *Divisions de l'art oratoire, Topiques*, Paris, 1960 (CUFSL, 23), p. 18. Voir Ph. DELHAYE, « L'enseignement de la philosophie morale au XIIe siècle », *Enseignement et morale au XIIe siècle*, Fribourg, 1988, p. 59-81, ici p. 61.

[78] *ID.*, « *Grammatica* et *ethica* au XIIe siècle », p. 68-69.

Conrad d'Hirsau par exemple)[79]. Ce n'est qu'avec Hugues de Saint-Victor que l'on revient à une vision plus aristotélicienne de la philosophie, en distinguant philosophie théorique et philosophie pratique ; ainsi s'accroit la distance qui sépare le *trivium* de l'éthique, le premier relevant de la théorie, le second de la pratique[80].

Le souci de moralisation de la grammaire et de la rhétorique, leur encadrement — dans tous les sens du terme — par la prudence, est donc un *topos* chez les auteurs médiévaux, aussi bien les théologiens, les théoriciens des disciplines que les maîtres d'école.

Cette moralisation des arts libéraux a une certaine actualité au XIe siècle. Serait-il pertinent de lire l'iconographie du C 5 à la lumière de ce contexte ?

Discordances : le rejet des arts libéraux au XIe siècle

La *vertu* est un concept à double tranchant. On a décrit plus haut l'ambiguïté du concept de prudence, entre sagesse dispensée par la grâce divine et science profane[81]. L'association de la prudence à la grammaire et à la rhétorique ne fait qu'amplifier le problème.

À partir du XIe siècle, la pratique des arts libéraux est sujette à caution pour deux raisons :

- Elle rend incontournable l'étude des auteurs païens, notamment dans l'apprentissage de la rhétorique, ce qui la rend difficilement conciliable avec une démarche spirituelle chrétienne ;
- Affirmée naguère par Alcuin ou Jean Scot Érigène[82], la capacité de la philosophie — surtout des arts du *quadrivium*,

---

[79] M.-Th. D'ALVERNY, « La Sagesse et ses sept filles », p. 270.

[80] *Loc. cit.* La division aristotélicienne avait été défendue par Gerbert de Reims à la fin du Xe siècle, avec peu de succès.

[81] Voir *supra*, p. 229 et suivantes.

[82] M.-Th. D'ALVERNY, *op. cit.*, p. 245-247 et 250-251.

> en prise directe avec la nature — à faire autorité sur le divin aussi bien que sur l'humain est sérieusement remise en cause.

L'époque carolingienne marque en Occident un tournant dans l'histoire culturelle des lettres. Les traités théoriques d'une part, les commentaires d'ouvrages anciens comme le *De nuptiis Philologiae et Mercuri* de Martianus Capella d'autre part, traduisent une réappropriation théorique et pratique des arts libéraux, ou plutôt une confirmation de leur dimension chrétienne qui avait déjà été énoncée par les Pères. Comme l'écrit Philippe Delhaye, *la conjonction de la morale et de la grammaire n'est pas seulement pour les médiévaux un héritage antique ou le fruit d'une évolution. Elle correspond à un désir profond, au besoin de justifier l'étude des auteurs païens*[83]. Ainsi l'enseignement des arts libéraux ne repose-t-il pas exclusivement sur les Saintes Écritures ; les auteurs païens y occupent une place de choix : pour Gerbert de Reims (940-1003) par exemple, la lecture de certains poètes païens est indispensable à l'apprentissage de la rhétorique[84]. Or l'omniprésence de la philosophie païenne dans les écoles chrétiennes entraîne au XIe siècle ce que Pierre Riché et Jacques Verger n'hésitent pas à appeler une « crise » [85]. Une lettre de Gozzechin de Mayence fustige alors la désaffection pour l'enseignement de la morale ; Othlon de Saint-Emmeram (Ratisbonne, c. 1010-c. 1072) pointe la lecture de Boèce et la pratique de la dialectique ; Pierre Damien condamne les rhéteurs sophistiqués qui s'adonnent au syllogisme.

---

[83] Ph. DELHAYE, « *Grammatica* et *ethica* au XIIe siècle », p. 71. Sur le problème de la lecture des auteurs païens, voir également G. MATHON, « Les formes et la signification de la pédagogie des arts libéraux au milieu du IXe siècle : l'enseignement palatin de Jean Scot Érigène », *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, Paris-Montréal, 1969, p. 47-64, ici p. 49-50 (IXe siècle) ; P. RICHÉ, *Écoles et enseignement…*, p. 249-252.

[84] ID. et J. VERGER, Des nains sur des épaules de géants, p. 60-61.

[85] *Ibid.*, p. 75-78.

Le rejet de la pratique de la grammaire par Pierre Damien est indissociable de son aversion pour les écoles séculières[86]. Pierre s'élève contre le primat que semblent avoir acquis les arts libéraux dans le cheminement du chrétien vers la sagesse divine. Pour lui, la sagesse de l'Écriture peut se diversifier dans chacun des arts libéraux — c'est en elle que les arts libéraux trouvent leur unité principielle —, en revanche, la maîtrise de ces derniers ne mène pas nécessairement au dévoilement de la sagesse chrétienne[87].

Comment situer l'iconographie du C 5 par rapport à ce contexte ? La question est-elle seulement pertinente ? Si discours il y a sur la moralité des arts littéraires dans l'iconographie de ce chapiteau, les termes de ce discours restent résolument classiques.

Le poème déjà cité de Théodulf d'Orléans sur les arts libéraux associe *Grammatica* au verbe *moneo*[88]. Il convient néanmoins d'examiner plus profondément la relation entre le vers *Dat nos monendum*… et la personnification de la grammaire.

Être averti par la grammaire, connaître par la rhétorique

Le « avertir » que signifie *moneo* désigne, plutôt qu'une compréhension personnelle, un acte de réception d'information ou de connaissance qui s'accorde assez bien avec la place et le rôle de la grammaire dans l'enseignement des arts littéraires : elle vient juste

---

[86] A. CANTIN, *Les sciences séculières et la foi*, p. 60-67.

[87] *Ibid.*, p. 633. La fuite de Pierre Damien de son école séculière a d'autres raisons que celles de Benoît ou de Césaire d'Arles de leurs écoles respectives, mais il ne faut pas négliger que ce geste est une figure littéraire de la culture monastique ; il renvoie à la vie de saint Benoît contenue dans le deuxième livre des *Dialogues* de Grégoire le Grand (voir J. LECLERCQ, *L'amour des lettres*…, p. 18. Au demeurant, « même le célèbre dicton de Grégoire le Grand au sujet de la vie de saint Benoît — *scienter nescius et sapienter indoctus* — est un paradoxe rhétorique dont la portée n'est accessible qu'avec une culture imprégnée de *grammatica* », écrit M. IRVINE (*The Making of Textual Culture*, p. 191).

[88] Cit. *supra*, n. 67, p. 324.

après l'apprentissage de la lecture et de l'écriture[89]. La grammaire donne ainsi accès au sens littéral des textes. Dans une perspective biblique, cela signifie, pour le lecteur du Nouveau Testament, que la maîtrise de la grammaire est un effort nécessaire pour *être averti* de l'Évangile.

Au Moyen Âge, la maîtrise des lois du discours se fait tant par la lecture que par l'imitation des auteurs ; la distinction est donc floue entre grammaire et rhétorique[90]. Dans la pratique, la grammaire est nécessairement enseignée par un maître, ce qui n'est pas forcément le cas de la rhétorique ; l'exemple d'Abbon de Fleury (c. 940/945-1004) l'atteste[91].

En tant qu'art de la persuasion, la rhétorique doit encore plus que la grammaire être placée sous l'égide de la vertu, notamment de la prudence, vertu du discernement. La rhétorique est en effet davantage affaire de raisonnement que la grammaire : on la pratique par l'argumentation, l'exercice de la *disputatio*, la composition personnelle[92]. Sa maîtrise est indispensable au triomphe du vrai sur le faux. Ainsi la conception augustinienne de la rhétorique s'inscrit-elle en droite ligne de l'héritage cicéronien :

> C'est un fait que par l'art de la rhétorique on peut persuader le vrai comme le faux. Qui oserait donc dire que la vérité doit faire face au mensonge avec des défenseurs désarmés ? Comment ? Ces orateurs qui s'efforcent de persuader le faux sauraient, dès leur exorde, se rendre l'auditeur bienveillant et docile, et les défenseurs du vrai, par contre, ne le sauraient pas[93] ?

---

[89] P. RICHÉ et J. VERGER, *Des nains sur des épaules de géants*, p. 48-50.

[90] P. RICHÉ, *Écoles et enseignement*…, p. 254.

[91] *ID.* et J. VERGER, *op. cit.*, p. 60. Voir A. GUERREAU-JALABERT, « Introduction », Abbon de Fleury, *Quaestiones grammaticales*, trad. *id.*, *Questions grammaticales*, Paris, 1982 (Auteurs latins du Moyen Âge, 2), p. 27.

[92] P. RICHÉ, *op. cit.*, p. 255-257.

[93] Augustin d'Hippone, *De doctrina christiana*, IV, 2, 3, trad. G. Combès et J. Farges (BA, 11), p. 424-427 : *Nam cum per artem rhetoricam et vera suadeantur et falsa, quis audeat dicere, adversus mendacium in defensoribus suis inermem debere consistere veritatem, ut videlicet illi qui res falsas persuadere*

Le *De doctrina christiana* d'Augustin offre une association que l'on doit retenir entre la rhétorique et l'action : l'orateur ne doit chercher à émouvoir ses auditeurs qu'à la condition que ces derniers sachent quoi faire, mais ne le fassent pas — *quando cum scierunt quid agendum sit, non agunt*[94]. On ne peut qu'être frappé par la proximité littérale de cette remarque avec le contenu figuratif et textuel de la face *d* du C 5.

La circonscription de la grammaire et de la rhétorique par les vers de la prudence ne se limite pas à une (indispensable) moralisation de la pratique de ces arts. La lecture que je propose ici est dynamique : le couple grammaire-rhétorique répond à l'anaphore des vers de la prudence, avec pour conséquence une caractérisation des facultés cognitives que permettent de développer la maîtrise de ces arts — capacité à saisir les *avertissements* de la prudence par la grammaire, à *connaître* les actions qui doivent être effectuées avec elle par la rhétorique.

Les saisons, métaphore d'une maturation intellectuelle

Si la prudence et les arts littéraires s'associent facilement — il est même probable que certains termes de cette équation foisonnante ont échappé aux développements qui précèdent — le rôle des saisons dans le procès signifiant est l'élément le plus délicat à déduire de la syntaxe iconographique du C 5.

---

conantur, noverint auditorem vel benevolum, vel intentum, vel docilem prooemio facere ; isti autem non noverint ?

[94] Augustin d'Hippone, *De doctrina christiana*, IV, 12.28, trad. G. Combès et J. Farges (BA, 11), p. 468-469 : *Et fortasse rebus ispis cognitis ita movebuntur, ut eos non opus sit majoribus eloquentiae viribus jam moveri. Quod tamen cum opus est faciendum est : tunc autem opus est, quando cum scierunt quid agendum sit, non agunt*. Traduction : « Peut-être, quand ils connaîtront ces devoirs même, seront-ils à ce point émus qu'on n'aura pas besoin de les toucher par les grands ressorts de l'éloquence. Mais s'il en est besoin, il faut s'y résoudre ; et ce besoin se présente quand ils savent ce qu'ils ont à faire et ne le font pas ».

S'agit-il d'une représentation de l'harmonie régnant entre les mouvements du cosmos (que traduisent les saisons), ceux de l'âme (sous l'impulsion de la prudence) et le développement de la connaissance humaine (les arts littéraires) ?

Sur un plan philosophique, cette lecture se heurte à une distinction clairement établie à partir de Raban Maur : les règles qui régissent les arts ont des origines bien distinctes ; les arts du *trivium* sont soumis à des règles humaines, ceux du *quadrivium* à des règles naturelles[95]. Par conséquent, l'association des saisons aux arts littéraires ne peut pas être comprise comme l'expression d'une pensée philosophique.

La composition serait donc plutôt fondée sur l'imbrication d'une description des modes d'appréhension de la prudence dans la pratique des arts littéraires et d'une métaphore chronologique permettant de lier les étapes de cette pratique à un progrès de nature vertueuse[96]. Les deux saisons souligneraient, voire même activeraient la relation dynamique qui lie les deux types de faculté cognitive permettant d'agir avec prudence. Peut-être faudrait-il également faire jouer cette métaphore sur le thème des âges de la vie,

[95] Voir E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, vol. 1, p. 219-220 ; P. RICHÉ, *Écoles et enseignement*…, p. 264.

[96] La métaphore est peut-être également organique, les vertus étant les « fruits de l'esprit » (Ga 5, 22-23 : *Bible*, dir. L. Pirot et A. Clamer, t. 11.2, p. 472 — certes le propos de l'Apôtre ne s'applique pas à la prudence).

comme c'est le cas dans la *Vie de saint Germain* d'Heiric d'Auxerre (841-876)[97]. On ne peut que laisser cette possibilité en suspens.

Il semble en tout cas que ce que l'on a décrit comme un fonctionnement syntaxique de l'image entende moins développer un discours d'ordre théologique que faire jouer sur plusieurs niveaux (moral, métaphorique) un réseau de thèmes associables à merci, que seul le dispositif et l'agencement des éléments sont susceptibles d'orienter.

CHAPITEAU 7 : LE PLAIN-CHANT ET LE CORPS MUSICAL DES JONGLEURS

L'uniformité thématique des sujets des figures et des inscriptions du C 7 (Pl. 48 à Pl. 55) présage une analyse d'une moindre difficulté que celle du C 5 ; elle devra être d'autant plus approfondie.

Le décor végétal

Le décor végétal du C 7 emprunte de nombreux éléments au chapiteau corinthien : sur l'échine circulaire de la corbeille est posé un abaque concave au centre duquel saillit un fleuron ; des crosses se projettent dans les angles supérieurs de la corbeille ; on devine également la présence de caulicoles par l'entremise des rinceaux qui

---

[97] Heiric d'Auxerre, *Vitae sancti Germani*, I, v. 21-22, éd. L. Traube, *Poetae Latini aevi Carolini*, t. 3, Berlin, 1964 (*MGH*, *Poetae latini medii aevi*, 3), vol. 2, p. 438-517, ici p. 439 :

Aetatis breve ver et primi gratia floris
Artibus inmaduit facili conamine septem.

Traduction inédite (E. Ingrand-Varenne) :

La grâce de la première fleur du court printemps de la vie
S'humecta au contact des sept arts dans un effort aisé.

Le premier vers reprend celui déjà cité d'Ovide : *Aetatis breue uer et primos gratia flores*. Voir *supra*, p. 237, n. 144.

montent le long des crosses. Les feuilles d'angle adoptent la structure composite de l'acanthe sans en avoir la forme d'ensemble, dissimulées qu'elles sont derrière les mandorles.

C'est l'agencement des éléments plutôt que le choix des formes qui distingue le décor végétal du C 7 du chapiteau corinthien canonique (Pl. 1 à Pl. 7). Au niveau de la première couronne, la structure corinthienne présente deux acanthes par faces ; les arêtes du chapiteau correspondent ainsi à la jointure de deux acanthes. Ici, de grandes feuilles d'acanthe s'inscrivent dans l'axe des arêtes, à la jointure des mandorles. Entre ces quatre grandes acanthes s'intercalent de plus petites, dont la nervure centrale désigne quant à elle l'axe médian de chaque face (qui est aussi l'axe de symétrie vertical des mandorles). Au faîte des grandes acanthes s'étagent deux paires de pétales curvilignes, dont les plus hauts s'ouvrent pour découvrir un bourgeon ou un petit fruit sphérique dans l'intervalle exigu qui sépare les mandorles. Ainsi ces grandes acanthes couvrent-elles l'espace dévolu, dans le chapiteau corinthien, aux deux couronnes d'acanthes.

Le décor végétal du C 7 ne diffère donc du type corinthien que dans son registre inférieur. Les feuilles s'y juxtaposent sur un même plan alors qu'elles surgissent les unes derrière les autres dans la structure corinthienne. De cette manière, le C 7 s'éloigne du C 5 (Pl. 32 à Pl. 39) pour partager une structure végétale similaire à celle du C 8 (Pl. 56 à Pl. 63), où la présence d'une seule couronne d'acanthe et la rupture visuelle introduite par le bandeau horizontal annulent la superposition des plans qui régit l'agencement des deux couronnes d'acanthes du chapiteau corinthien[98].

La modulation des proportions des acanthes de la couronne inférieure a vraisemblablement été pensée en relation avec

[98] Il semble peu probable que le rapprochement formel entre les deux chapiteaux soit une conséquence de leur communauté thématique. Ch.E. ARMI (*Masons and Sculptors*…, p. 89-90) les attribue, sans doute avec pertinence, à un même sculpteur.

l'implantation des mandorles : les grandes acanthes s'intercalent dans l'espace ménagé entre ces mandorles. Les premières épousent dans une certaine mesure la forme des secondes ; une observation rapprochée permet néanmoins de constater que l'extrémité des lobes des acanthes se fond dans le volume des mandorles, comme sur le C 4 et le C 5. La relation des mandorles au milieu végétal est donc *dématérialisante* pour ce dernier.

La présentation des figures dans les mandorles

La présentation des figures dans les mandorles est similaire à celle observée pour le C 5, à ceci près que des relations plus étroites s'établissent entre les deux éléments, ce que l'on analysera en détail lorsqu'il sera question de la *mise en forme du texte*.

La structure de la mandorle et la disposition des figures

L'installation de deux musiciens sur des trônes ne change rien à l'exposition des figures sur la bordure des mandorles[99]. Les côtés du trône d'α s'ouvrent de manière divergente (Pl. 48) ; aucun élément n'indique que l'arrière du trône corresponde à la concavité de la mandorle. (La même observation pourra être faite sur le trône de γ — Pl. 52 —, où des lignes tirées au ciseau ne rendent que mieux perceptible le volume du trône.) Le lien est évident entre la courbure du fond et l'ouverture des « lignes de fuite ».

Plus instructive encore est peut-être la construction du corps de γ : le problème de l'enroulement de son bras gauche autour des cordes de l'instrument a été résolu en faisant surgir l'avant-bras et la main de la concavité de la mandorle — surface sur laquelle elle devrait s'enlever. Le stratagème n'est pas perceptible de face ; l'ingéniosité dont le sculpteur a fait preuve ne doit pas cacher la por-

[99] Le pied droit de δ semble reposer sur un élément que l'on n'est pas parvenu à identifier.

tée figurative de cette solution : les figures entretiennent avec les mandorles le même type de relation *dématérialisante* que le végétal, elles s'y fondent.

D'autres contacts existent entre les figures et la bordure des mandorles. Le manche du luth d'α atteint le côté gauche de la mandorle (Pl. 48) ; le manteau et la tête de γ sont simplement tangents à l'arête interne de la bordure (Pl. 52) ; en revanche, le jeu de cloches de δ empiète largement sur les deux bordures de la mandorle, et sa main gauche traverse la bordure gauche pour sonner la dernière cloche de l'instrument (Pl. 54). On reviendra plus loin sur ce dernier point.

La mise en scène des figures

Les figures du C 7 font preuve d'une grande animation. Le choix des postures et les motifs de drapé offrent un plus large éventail que ceux observés sur les figures du C 5, c'est pourquoi on en donnera une description détaillée.

Le siège d'α n'occupe pas le centre de la mandorle (Pl. 48) : il est calé contre la bordure gauche. Le repose-pied épousant le contour de la mandorle, il présente une nette inclinaison. En conséquence, la jambe droite du joueur de luth est légèrement relevée par rapport à la gauche ; on constate également qu'elle s'ouvre en direction de la bordure la plus proche. Le relevé de la tunique sur le genou droit donne lieu à l'introduction de diagonales qui viennent se joindre à celles tracées par le repose-pied ; leur inclinaison est plus forte. Une première diagonale est dessinée par l'ourlet de la partie postérieure de la tunique ; une succession de courbes et de contre-courbes l'animent, traduisant le froissement du vêtement qui résulte de la position assise. Une telle « modulation » du tracé fait de cette épaisseur d'étoffe qui s'enlève en méplat sur le siège une ligne discrète. Plus fortes sont les lignes tracées par l'ourlet antérieur de la tunique, dont le repli dédouble le contour. Leur trajectoire toujours plus ascendante est presque parallèle à l'arête gauche du siège et à la jambe

droite du musicien. Les plis curvilignes étagés sur sa jambe gauche reprennent discrètement le dessin de l'ourlet antérieur. Enfin, l'orientation du luth reprend la ligne sur laquelle est établi l'ourlet antérieur de la tunique ; il s'inscrit donc lui aussi dans ce jeu de diagonales ascendantes (on tient peut-être ici l'explication de l'inversion des mains du musicien, liberté prise par un sculpteur qui n'ignorait pas forcément la bonne manière de tenir cet instrument). Malgré le tropisme que l'on vient de décrire, la colonne vertébrale du joueur de luth correspond grosso modo à l'axe de symétrie vertical de la mandorle. L'embouchure du grand pli tuyauté qui descend de la jambe gauche s'inscrit également sur cet axe. La forte courbe que décrit ce pli tuyauté vers la droite contrebalance le tropisme général de la figure vers la gauche et semble faire écho à l'orientation de la tête, elle-même tournée vers la droite. L'ensemble de la figure épouse ainsi la courbe décrite par la bordure gauche. Le regard est légèrement relevé par rapport à l'horizontale.

Le corps de la « danseuse aux cymbales » respecte l'axe de symétrie principal de la mandorle (Pl. 50). Ses deux pieds sont posés de part et d'autre de la ligne de clivage qui sépare les deux versants de la bordure. Comme l'a remarqué Jacques Chailley, le statisme des jambes s'accorde mal avec l'exécution d'une danse[100]… Par-delà ce statisme et la position symétrique — on note au passage l'inclinaison de la tête sur la gauche — le corps de la jongleuse est une succession d'angles et de courbes dont l'orientation alterne systématiquement. De bas en haut, les jambes montent vers la droite, les cuisses vers la gauche, le bassin se cambre légèrement vers la droite tandis que le buste s'incline de nouveau à gauche. Des plis curvilignes sont tirés sur les jambes et les cuisses dans des directions qui divergent par rapport à celles des membres (artifice particulièrement visible sur les jambes). Sur la poitrine, deux séries opposées de plis courbes (ascendants à gauche, descendants à droite) ne sont pas sans évoquer les mouvements opposés des cymbales. La ligne sinueuse décrite par le

[100] J. CHAILLEY, « Essai d'explication… », p. 205.

corps est reprise par les contours du manteau. Les longs pans de ce dernier concentrent dans un motif plus serré la succession des trajectoires sécantes, comme si le vêtement, tel une onde aquatique, gardait la mémoire des mouvements de la figure tout en les ramassant. Les positions relatives des deux cymbales font écho à celle de la tête par rapport au reste de son corps, manière d'amorcer cette courbe vers la gauche. Le regard se dirige à l'horizontale.

En miroir du siège d'α, le repose-pied de celui de γ est placé sur le versant droit de la bordure de la mandorle (Pl. 52). Un décrochement sépare la zone de contact de chaque pied, le droit étant nettement relevé par rapport au gauche (ce dernier est présenté de profil). La figure est construite selon un schéma triangulaire : la jambe et la cuisse droites sont étirées démesurément pour former un angle droit avec le tronc (l'envolée du manteau prolonge la ligne du tronc et vient effleurer l'arête interne de la bordure). La jambe gauche est disposée verticalement ; la caisse de l'instrument (lui aussi vertical) repose sur le genou gauche et la tête de γ se penche pour venir se placer dans le prolongement de cette verticale qui part du talon — la tête s'insère presque dans le creux du joug incurvé de l'instrument. Présenté de face, au tout premier plan, c'est l'instrument le mieux mis en valeur du C 7. Une telle prépondérance est peut-être l'indice d'un riche contenu symbolique[101]. Les plis curvilignes disposés sur le bassin semblent volontairement faire écho aux ouïes de l'instrument. La partie postérieure du bras droit de γ est collée au corps tandis que l'avant-bras s'en détache, formant un angle droit avec le buste ; il suit un axe presque perpendiculaire à la bordure de la mandorle. Le geste de la main — index pointé sur une corde, pouce relevé sur le joug — reproduit l'angle dessiné par le bras. La position de la tête du musicien insiste en outre sur l'audition du son produit.

La dernière figure, δ, a les jambes très endommagées (Pl. 54). D'après la position et l'orientation des pieds (de profil) on peut dé-

[101] Voir *infra*, p. 346 et suivantes.

duire qu'elles amorçaient un mouvement, de marche vers la droite. Sous l'impulsion de ce mouvement l'arrière de la tunique se soulève, faisant tinter une cloche fixée à son extrémité. Le corps de δ décrit une ligne sinueuse comparable à ce que l'on a observé chez β, mais ici, les membres supérieurs s'éloignent du tronc pour sonner deux cloches fixées sur le joug. Les deux bras sont pliés à angle droit, ce qui accentue une désarticulation du personnage déjà très marquée dans la contradiction perceptible entre l'orientation des jambes vers la droite et la torsion du buste (ainsi que l'inclinaison de la tête) vers la gauche. Comme dans le cas précédent, la tête du musicien est penchée sur le côté, probablement pour signifier l'attention de celui-ci au son produit par la cloche de gauche.

Des relations entre les figures

Les caractères que l'on vient de mettre en évidence sont impliqués dans des jeux rythmiques parfois simples, parfois complexes.

Les liens les plus évidents sont ceux qui unissent les figures voisines (Pl. 67) : elles « se regardent » deux à deux, comme l'a observé Isabelle Marchesin[102]. Plus précisément, leurs têtes sont orientées dans des directions convergentes, ce qui peut en effet passer par le regard — la tête d'α opère une légère rotation vers la droite — mais surtout par l'inclinaison de la tête (dans les cas de β, pour s'en tenir au premier couple) ; γ et δ combinent rotation et inclinaison de la tête pour regarder dans des directions convergentes. Des traits physiques rapprochent également α et β d'une part, γ et δ d'autre part : les deux premiers sont imberbes, α étant jeune et β une femme ; les deux derniers sont respectivement barbu et moustachu.

D'autres relations, plus nombreuses — parfois plus complexes — se nouent entre les mêmes figures. Tout d'abord, α et γ sont assises tandis que les deux autres se tiennent debout. Les premières manipulent des cordophones ; les secondes, des percussions.

[102] I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 85.

En outre, la courbe générale que décrivent les corps d'α et γ épouse la forme de la bordure gauche et, à l'inverse, les corps de β et δ s'incurvent en suivant le tracé de la bordure droite (le placement des têtes joue un rôle majeur dans l'établissement de ces lignes directrices)[103].

Le rapprochement des figures disposées alternativement rencontre des limites : le jeu d'orientation des sièges introduit une opposition tranchée entre α et γ ; il en découle que leur instrument respectif occupe chacun une moitié différente de la mandorle. Malgré cela, la disposition du bras droit de γ, présenté au premier plan, n'est pas sans évoquer celle du manche du luth d'α.

L'opposition qui se joue entre les sièges d'α et γ n'a pas lieu entre β et δ (même s'il existe des différences dans le placement des pieds). On peut s'interroger sur cette relation légèrement plus lâche (type d'instrument, inclinaison de la tête, ondulation du corps) qui existe entre les deux musiciens associés aux plagaux : le jeu plus marquant qui s'instaure entre α et γ n'a-t-il pas vocation à signaler ce couple comme l'élément structurant du groupe ?

Quoi qu'il en soit, la succession des figures évoque la *variation* décrite par Isabelle Marchesin à propos des enluminures des psautiers :

> En circulant, le regard mémorise successivement des gestes qui sont proches les uns des autres tout en étant différents ; il opère des comparaisons de telle sorte que les éléments de variation, en particulier les bras et les jambes, lui semblent s'enchaîner[104].

Malgré l'isolement des figures qu'impliquent les formes ostensives, la constitution d'une *séquence gestuelle* amorce un fonctionnement

---

[103] Pour répondre au doute de J. Chailley quant à l'identification de β comme une danseuse, on voit ici que la disposition du corps est d'une telle importance dans la mise en relation des figures que la question de savoir si ceux-ci dénotent une danse ou non devient secondaire.

[104] I. MARCHESIN, « Le corps musical… », p. 405.

global de l'image auquel les inscriptions participent selon des modalités sur lesquelles il convient à présent de se pencher.

La mise en forme du texte

L'écriture se développe de gauche à droite sans aucun signe de ponctuation marquant le début ou la fin des vers ni blanc entre les mots (Pl. 70). Le clivage situé au faîte des mandorles ne produit pas de coupure dans le texte ; en aucun cas il ne sépare deux mots ou deux pieds : sur la face *a*, le premier *A* de *modulamina* est disposé verticalement sur cette ligne, sans doute avec un jeu sur la forme symétrique de la lettre que l'on retrouve avec le *M* de *Christum* sur la face *c*. Sur les faces *b* et *d*, le clivage intervient également à l'intérieur d'un mot : respectivement *nu*/*mero* et *simulan*/*s* ; dans ce dernier cas, la deuxième patte du *N* s'enlève sur l'arête. Le champ épigraphique des vers du C 7 est donc continu, malgré la discontinuité formelle de son support.

Comme sur le C 5, l'initiale se situe à gauche de l'appui des figures (pieds ou repose-pieds). Aucun intervalle ne les sépare sur les faces *a* et *d* ; la première jambe du *H* de *hic* touche même le repose-pied du joueur de luth. Sur la face *b*, le *S* initial de *subsequitur* s'inscrit juste après l'envolée de la robe de β, qui, sans oblitérer le champ, le couvre en partie. Le texte du vers se déploie de façon homogène sur l'ensemble de la bordure. Il en va autrement sur la face *c*. En l'absence de toute forme d'oblitération ou de recouvrement partiel du champ, un intervalle correspondant au module de deux ou trois lettres sépare le repose-pied de γ et l'initiale du troisième vers. Un autre blanc survient à l'intérieur du mot *tertius*, dont l'explication se trouve sans doute dans la présence d'une impureté dans le calcaire. Si l'on garde à l'esprit que les lettres de chaque inscription forment une file sans interruption, peu d'hypothèses permettent d'éclaircir l'intervalle laissé avant l'initiale. Une première serait la volonté d'éliminer tout intervalle entre la finale et le repose-pied du personnage. Cette hypothèse est recevable en comparaison des autres mandorles épigraphiques du chapiteau ; elle n'est

pourtant pas la plus satisfaisante[105]. En effet, il est également possible que le lapicide ait voulu faire correspondre le *M* final de *Christum* avec le faîte de la mandorle, appuyant par la position du mot le thème ascendant de la Résurrection.

La conjonction du volume d'inscription des figures et du champ épigraphique donne lieu, sur la face *a* du C 7, à un contact entre un signe iconique et une lettre : le trône d'α couvre partiellement l'initiale du poème — le *H* de *hic* (Pl. 48). La connexion graphique établie par ce *hic* entre le premier vers et le premier jongleur permet d'apprécier visuellement le rôle connecteur du mot *hic* entre le texte épigraphique — le discours qu'il développe sur les tons du plain-chant — et la représentation figurée — la performance musicale qu'elle met en scène. Il s'agit de surcroît d'un hapax dans l'iconographie du rond-point, phénomène d'autant moins anodin qu'il concerne l'unique terme déictique des deux quatrains relatifs au plain-chant. Prenant acte de ce statut tout particulier du mot *hic* dans la composition textuelle *et* iconographique, on pourrait se risquer à dire que, placé en tête du poème épigraphique du C 7, *hic* marque, ou plutôt *génère* — sur un mode analogue à l'*orditur* du premier vers — un lien indissociable entre l'ensemble des sujets figurés et des inscriptions du chapiteau. Ce lien se confirme à la fin du poème (face *d*).

Le quatrième hexamètre présente deux coupures qui correspondent à l'oblitération du champ épigraphique par les extrémités du jeu de cloches :

> SVC[.]EDIT QVARTVS § SIMVLANS IN CAR § MINE
> PLANCTVS

Sur le versant gauche de la bordure, une cloche inerte sépare deux mots — *quartus* et *simulans* — ; en vis-à-vis, la main gauche du musicien saisit une cloche entre le *R* et le *M* de *carmine*[106]. Cette

[105] Elle ne fonctionnerait pas pour le C 5 (ni sur la face *a* ni sur la face *d*).

[106] Eu égard à ce qui suit, l'opposition cloche inerte/cloche en action est importante.

nouvelle rencontre de l'iconique et du textuel doit retenir l'attention. Le « chant » en question est à priori celui du quatrième ton. Du reste, la polysémie de *carmine* — composition mélodique s'il s'agit du chant du quatrième ton, composition versifiée dans le cas précis du *planctus* — joue sur les deux versants du signe : le signifiant poétique et le signifié musical. Bien plus, la représentation d'un instrument en action au cœur du mot *carmine* est probablement intentionnelle : elle inscrit l'icône — la cloche *et* la main qui l'actionne — dans l'espace de la représentation scripturale — CAR § MINE — d'un signifiant poétique — cārmĭnĕ[107]. Pour reprendre la terminologie d'origine grecque en vigueur chez Cassiodore et Isidore de Séville, *musica harmonica* (le chant mélodique) et *musica metrica* (poésie métrique) sont ici conjointes dans un *nœud sémiologique* qui implique tous les types de signifiant et de signifié mis en jeu dans le procès. On se rapproche ici de ce que Martianus Capella désigne sous le nom de *cantilena perfecta*, expression d'un art musical total, qui réunit le mouvement des corps, le langage (sous la forme du discours poétique) et les sons musicaux[108].

*

Il ressort de cette analyse une disposition relativement homogène des lettres sur le champ épigraphique. À la différence de certains vers du C 5, ceux du C 7 n'accordent pas une plus grande étendue à certains mots et le module des lettres semble avoir été choisi dans le but de couvrir la bordure des mandorles le plus complètement possible.

En outre, on voit s'instaurer des relations entre les figures et les inscriptions : des passerelles sont ainsi ménagées entre des éléments signifiants distincts tant par leur nature que par leur référent

---

[107] Il est important de distinguer ces deux réalités : le signifiant poétique et sa représentation scripturale.

[108] Voir I. MARCHESIN, *L'image organum*, p. 70-71.

respectif. L'existence de ces passerelles suggère l'existence d'une relation plus profonde entre les éléments signifiants, que l'on va maintenant tâcher d'éclaircir.

La structure globale de l'image

Avant d'en venir à la relation privilégiée instaurée par les formes ostensives entre les figures et les vers, et aux ressorts sémantiques de ce dispositif, il faut considérer dans son ensemble la relation entre les figures et le poème épigraphique du C 7.

L'analyse textuelle de ce dernier a permis de mettre en évidence deux principaux types de relation :

- Des analogies thématiques et de composition lient respectivement les deux premiers et les deux derniers vers du poème — les deux couples authente-plagal ;
- D'autres associent entre eux le premier et le troisième, le deuxième et le quatrième vers — les deux authentes et les deux plagaux —, formant ainsi un rythme croisé.

Les rythmes visuels introduits dans le procès par les figures entrent en résonance avec cette structure complexe du texte poétique. Les caractères physiques des jongleurs (imberbes ou non) rapprochent respectivement les deux premiers et les deux derniers figures. Les postures (trônante/debout) et le choix des instruments (cordophone/percussion) sont communs aux couples α-γ et β-δ. C'est sans doute le mouvement des corps qui reflète le mieux la structure du poème : α et β, γ et δ exécutent des mouvements convergents, soulignant l'importance du lien qui unit chaque couple à travers les rapports hiérarchiques existant entre les tons authentes et les tons plagaux. La relation plus serrée observée entre α et γ est peut-être à

l'image du magistère exercé par les tons authentes sur les tons plagaux[109].

Au regard de cette description structurelle du chapiteau et des concordances rythmiques qui apparaissent entre les figures et le poème épigraphique, on doit à présent poser la question de la signification de ces figures.

La quaternité de jongleurs à l'épreuve du poème épigraphique

Une abondante production historiographique a été consacrée à la nature des sujets figurés du C 7 et du C 8 ; il convient d'en dresser ici le bilan. Les deux chapiteaux musicaux ayant été étudiés ensemble par les auteurs, on présentera également les hypothèses qui concernent le C 8.

Historiographie

L'interprétation la plus répandue concernant les personnages du C 7 et du C 8 — il s'agirait de personnifications des tons — est également la plus ancienne : elle apparaît pour la première fois dans les *Annales archéologiques* de Didron (1857)[110].

---

[109] L'écart visuel constaté entre α et γ, ne joue pas nécessairement à l'encontre de la structure énoncée précédemment. On touche ici à la racine même de l'effet de répétition, foncièrement instable, dissymétrique. De cette dissymétrie procède ce que G. DELEUZE (*Différence et répétition*, Paris, 1968, p. 31) appelle « l'effet total abstrait » de la répétition ; elle en constitue la « cause agissante ». L'écart visuel qui se manifeste entre les deux musiciens associés aux tons authentes — on pourrait dire la même chose de celui qui distingue les deux autres — est une condition essentielle de la rythmicité de l'ensemble.

[110] Abbé BARRAUD, « Les cloches », n. 1, p. 104-105. Repris dans X. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'iconographie chrétienne*, vol. 1, p. 308 ; É. MÂLE, *L'art religieux…*, p. 321 ; Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 2 ; Fr. SALET,

L'étude du Dr Pouzet (1912) et les pages de *La sculpture bourguignonne aux XIIe et XIIIe siècles* consacrées aux chapiteaux musicaux de Cluny par Victor Terret (1914) consistent en un catalogue des symboles attachés à chaque instrument et que les inscriptions sont supposées expliquer[111]. Quelle que soit son utilité intrinsèque, ce catalogue est déconnecté des images et, surtout, du contenu des inscriptions qu'il est censé commenter.

Une figuration de l'éthos des modes musicaux ?

Pour certains auteurs de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, la relation de personnification (donc d'identité entre sujets des figures et sujets des inscriptions) passe par l'expression des qualités propres à chaque mode du système grégorien — « l'éthos » des modes. Avancée de manière succincte et spéculative par Xavier Barbier de Montault (1890)[112], cette hypothèse n'est analysée systématiquement que par Walter M. Whitehill (1927). Entretemps, Joseph Pougnet (1869-1870) s'est contenté d'énumérer les qualités éthiques des modes, sans se poser la question de la mise en jeu effective de celles-ci dans la représentation[113].

Selon Walter M. Whitehill, la « personnification » des tons résulterait des théories musicales de Gui d'Arezzo et de Réginon de Prüm (842-915) notamment. Partant du principe que l'association de chaque mode à un éthos était une idée certainement maîtrisée par le moine Gunzo, concepteur supposé de l'iconographie des chapiteaux[114], et que les musiciens des chapiteaux ne peuvent que

---

Cluny et Vézelay, p. 42-43 ; É. VERGNOLLE, « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », p. 99 ; W.M. WHITEHILL, « Gregorian Capitals from Cluny », p. 387.

[111] Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 4-6 ; V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 146-148.

[112] X. BARBIER DE MONTAULT, *Traité d'iconographie chrétienne*, vol. 1, p. 308-309.

[113] J. POUGNET, « Théorie et symbolisme… ».

[114] Sur la figure de Gunzo, voir *supra*, n. 22, p. 93.

personnifier les tons, Walter M. Whitehill associe naturellement les musiciens en question à ces différents éthos[115].

Leo Schrade (1929) cherche à établir une relation entre le contenu des vers, l'éthos des différents tons (d'après les traités médiévaux), la symbolique pythagoricienne des nombres et la représentation des musiciens sur le C 7[116]. Ce dernier aspect n'est pas son principal souci ; il y voit néanmoins le reflet de la sémantique des textes théoriques :

- α (Pl. 48) : Le premier est un jeune homme ; il est le seul personnage masculin imberbe du chapiteau. Leo Schrade voit en lui la représentation d'un *iuvenis morosus*, en adéquation avec le caractère du premier authente[117]. En revanche, il ne se prononce pas sur la portée symbolique de l'instrument. Avançant qu'il s'agirait de la plus ancienne représentation connue d'un luth, il considère que les interprétations proposées par les auteurs l'ayant précédé sont forcément anachroniques[118] ;
- β (Pl. 50) : Leo Schrade souligne le caractère joyeux qui caractérise le deuxième ton dans certains traités et qui sied à l'attitude dansante de la joueuse de cymbales. Il retient une symbolique scripturaire pour l'instrument : chaque cymbale représenterait l'un des deux Testaments[119]. Leo Schrade pense la représentation d'une femme en relation avec le nombre : 2 symbolise l'altérité — la femme est secondaire par rapport à l'homme dans le *Lucidarium* de Marchettus de

---

[115] W.M. WHITEHILL, « Gregorian Capitals from Cluny », p. 385-389. L'auteur propose également une association (douteuse) entre les lignes mélodiques grégoriennes et la culture graphique de l'époque romane (*ibid.*, p. 390).

[116] L. SCHRADE, « Die Darstellungen der Töne… ».

[117] L. SCHRADE, « Die Darstellungen der Töne… », p. 121.

[118] *Ibid.*, p. 122. Voir Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 4 ; V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 147.

[119] L. SCHRADE, *op. cit.*, p. 125. Déjà proposé par Dr POUZET, *op. cit.*, p. 4. Repris dans Fr. SALET, *Cluny et Vézelay*, p. 43.

Padoue (c. 1317-1318)[120]. La dimension anthropologique des nombres se trouve déjà chez Macrobe, pour qui l'homme est impair et la femme paire[121] ;

- γ (Pl. 52) : La symbolique de l'instrument associé au troisième ton est particulièrement riche. La cithare est l'instrument par lequel David triomphe du démon qui s'est emparé de Saül (1 S 16, 23) ; c'est aussi une figure de la rédemption par la Croix[122] ;
- δ (Pl. 54) : Leo Schrade trouve enfin un écho de la *melodia anfracta* exprimée par le quatrième ton dans la présentation « déstructurée » du corps[123].

Revenant sur la question de l'éthos des tons dans les traités musicaux, Kathi Meyer (1952) met à mal la lecture unifiante de Leo Schrade, remarquant d'emblée qu'il n'existe pas réellement d'accord entre les sources médiévales quant à l'éthos de chaque ton[124]. Selon Kathi Meyer, personnages et hexamètres seraient issus de deux tradi-

---

[120] Cit. L. SCHRADE, *op. cit.*, n. 16, p. 146. Repris dans J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 76.

[121] L. SCHRADE, *op. cit.*, p. 123-126 et n. 17, p. 146. Macrobe, *In somnium Scipionis*, I, 6, 1, éd. et trad. M. Armisen-Marchetti, t. 1 (CUFSL, 360), p. 24. Repris dans J. CHAILLEY, *op. cit.*, p. 76.

[122] L. SCHRADE, « Die Darstellungen der Töne… », p. 129 et n. 30, p. 147 ; voir aussi Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 5. Nicetius de Trèves, *De laude et utilitate spiritualium canticorum*, éd. *GS* 1, p. 9-14, ici p. 10 : *Qui adhuc puer in cithara suaviter fortiterque canens malignum spiritum, qui operabatur in Saulum, compescuit, non quod citharæ illius tanta virtus esset, sed quia figura crucis Christi, quæ in ligno & extensione nervorum mystice gerebatur iam tunc, spiritum dæmonis opprimebat*.

[123] L. SCHRADE, *op. cit.*, p. 133.

[124] K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 76-85. On retrouve néanmoins l'idée d'un caractère propre à chaque instrument (donc à chaque jongleur) chez K.J. CONANT (*Cluny : les églises…*, p. 90). Les réserves de K. Meyer font écrire à N. Stratford que les inscriptions pourraient ne pas être correctement placées sur C 7 et C 8 (*CSC* 1.2, p. 541-542).

tions différentes, l'éthos des modes devant être rapporté exclusivement à la sémantique des seconds[125].

Un tonaire sculpté ?

En 1929, Kenneth J. Conant réalise deux séries de moulages des chapiteaux du rond-point de Cluny III. Il complète les figures endommagées du C 8 en s'inspirant de deux manuscrits plusieurs fois cités dans la bibliographie : le manuscrit latin 1118 de la Bibliothèque nationale de France (XIe siècle, sud de la France) et le graduel de Saint-Étienne de Toulouse (British Library, Harley 4951, fin XIe-début XIIe siècle)[126]. Selon Joan Evans (1950), les chapiteaux musicaux de Cluny appartiendraient à la même tradition iconographique que les tonaires enluminés contenus dans ces manuscrits[127]. Certaines figures sont en effet comparables, sans que les séquences associant chaque ton avec un type de musicien particulier soient pour autant identiques ; elles ne se recoupent en effet que très partiellement[128]. Dans la lignée de Joan Evans, Kenneth J. Conant (1968) décrit les chapiteaux clunisois comme un « tonaire illustré en trois dimensions »[129].

Selon Kathi Meyer, la représentation de musiciens laïcs dans l'enluminure et la sculpture autour de 1100, qui peut surprendre en milieu ecclésial tant certains clercs ont fustigé leurs mœurs, serait l'expression d'une mode populaire : d'après Raoul Glaber les jongleurs deviennent à cette époque des personnages de court et peuvent

---

[125] K. MEYER, *op. cit.*, p. 76-85 ; on trouvera la critique détaillée de l'analyse iconographique de L. SCHRADE (*op. cit.*, p. 85-94) dans la seconde partie de l'article.

[126] K.J. CONANT, « The Apse at Cluny », p. 31. Sur l'illustration du tonaire contenu dans le manuscrit de la BnF, voir J.-Cl. BONNE et E.H. AUBERT, « Quand voir fait chanter. Images et neumes dans le tonaire du ms. BnF latin 1118 : entre performance et performativité », *La performance des images*, éd. A. Dierkens *et al.*, p. 225-240.

[127] J. EVANS, *Cluniac Art…*, p. 117.

[128] Voir *ibid.*, p. 118-119.

[129] K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, p. 90.

participer à des « jeux liturgiques », d'où la possibilité qu'ils personnifient dans l'image les tons du plain-chant[130]. On retiendra cette identification des personnages comme des *jongleurs* médiévaux, mais en lui donnant une plus grande portée que celle d'un reflet du « folklore » médiéval[131].

Kathi Meyer examine plus en détail les concordances entre les tonaires enluminés et la séquence des jongleurs des chapiteaux[132] ; elle étend en outre la comparaison aux représentations bibliques de musiciens (associés aux figures de Nabuchodonosor et de David), retenant comme critères le nombre des musiciens, la distribution des instruments et les attitudes des personnages[133]. Il en ressort une difficulté à attribuer les chapiteaux de Cluny à la même tradition iconographique que les manuscrits, les points de contact entre les deux corpus étant trop ténus[134].

Envisagée une nouvelle fois par Jacques Chailley (1985), la confrontation des différentes sources iconographiques ne met guère en évidence que le caractère « révérentiel » du personnage associé au premier ton[135]. Jacques Chailley conclut que l'œuvre de Cluny « reste […] la première et la seule à risquer une représentation graphique des 8 tons en attribuant à chacun le caractère défini qu'elle estime lui être propre »[136]. L'idée d'une analogie de conception entre les chapiteaux de Cluny et un tonaire enluminé persiste néanmoins

---

[130] K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 86-87. Cette lecture socio-historique est citée dans K.J. CONANT, *op. cit.*, p. 90.
[131] Voir *infra*, p. 358.
[132] K. MEYER, *op. cit.*, p. 90.
[133] K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 90-91.
[134] *Ibid*., p. 93.
[135] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 86-87. L'auteur enrichit le corpus avec le ms. Paris, BnF, Latin 7211 (XIIe siècle).
[136] *Ibid.*, p. 88.

chez Peter Diemer et Charles E. Scillia (1988) : la relation texte-ton-image serait du même ordre que dans les tonaires enluminés[137].

Des relations symboliques entre les jongleurs et le poème

Kathi Meyer n'ayant pas pris la peine d'analyser la représentation des jongleurs en relation avec le poème épigraphique ou les formules (notamment les antiennes-types) dont ce dernier serait partiellement issu, cette tâche incombe à Ewald Vetter et Peter Diemer. Ces derniers établissent de nombreuses relations sémantiques entre l'ensemble de ces textes et les figures des chapiteaux[138] :

- C 7, α : La position assise, trônante du premier jongleur serait l'illustration de la domination — de la « majesté » selon l'antienne-type *Primum quaerite regnum Dei* (Mt 6, 33) — du premier ton sur le deuxième, et sur l'ensemble du tonaire ;
- C 7, β : Ewald Vetter et Peter Diemer relèvent que les cymbales comptent parmi les instruments des louanges de Dieu dans le dernier psaume (Ps 150, 5)[139]. Pour Raban Maur, les cymbales sont lues comme un symbole de *soumission* à la charité (*obsequia charitatis*) — on pense ici au *subsequitur* de l'hexamètre[140] ;

---

[137] Ch.E. SCILLIA, « Meaning and the Cluny Capitals… », p. 134. P. DIEMER (« What Does *Prudentia* Advise ? », p. 152) pense qu'un manuscrit disparu a pu être à l'origine des chapiteaux.

[138] Pour les différents points à suivre, voir E. VETTER et P. DIEMER, « Zu den Darstellungen der acht Töne… », p. 40-43. L'idée d'un rapprochement entre sujets figurés et symbolisme chrétien par le truchement des inscriptions se lit également chez É. VERGNOLLE (« Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », p. 101).

[139] Voir Dr POUZET, « Notes sur les chapiteaux… », p. 4 ; V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 147.

[140] Voir spécifiquement E. VETTER et P. DIEMER, *op. cit.*, n. 24, p. 47. Raban Maur, *Allegoriae in universam Sacra Scripturam*, éd. *PL* 112, col. 849-1088, ici col. 895 B.

- C 7, γ : L'iconographie du C 7 rejoindrait une exégèse augustinienne mettant en relation le psaltérion, la cithare du Psalmiste et le Christ ressuscitant[141]. La Crucifixion est évoquée indirectement par l'inscription (qui a pour thème la Résurrection) et plus directement par l'antienne-type du troisième ton : *Tertia dies quod est facta sunt* (Lc 24, 21). Quant au Psalmiste, il serait évoqué par le musicien : homme barbu, vêtu d'un grand manteau, il s'agirait de David lui-même ;
- C 7, δ : Selon Ewald Vetter et Peter Diemer, il existe une connexion sémantique entre l'inscription de la mandorle, le titre de l'antienne-type *Quarta vigilia venit ad eos* (Mt 14, 25 ; Mc 6, 48) et la représentation du jeu de cloches : ce que la « plainte » imite pourrait être l'inquiétude des apôtres dans la barque harcelée par les vagues (*iactabatur fluctibus*, Mt 14, 24) ; si cette hypothèse est pertinente, le son des cloches figurerait le bruit des vagues contre la coque du navire ;
- C 8, β : Partant d'une interprétation du sixième hexamètre à partir des formules de l'antiphonaire de Hartker conservé à Saint-Gall — *Sexta die et ipsa hora crucifixus est pro no-*

---

[141] Augustin d'Hippone, *Enarrationes in Psalmos*, 56, 16, éd. H. Müller, *Pars* 1 (*CSEL*, 94.1), p. 705-706. L'exégèse augustinienne se fonde sur Ps 57 (56), 9 :

Exsurge, gloria mea
Exsurge, psalterium et cithara
Exsurgam diluculo.

« Éveille-toi aurore » (*Exsurgam diluculo*) fait référence au matin de la Résurrection. Le problème soulevé par le commentaire d'Augustin porte sur la dualité psaltérion/cithare : le psaltérion est un instrument dont la résonance est produite dans la partie supérieure, tandis que le luth possède une caisse d'où le son s'échappe, soit dans la partie inférieure de l'instrument. Les deux instruments figurent donc la dualité corporelle du Christ et la dualité d'action qui en ressort : les miracles venus d'en haut et la souffrance venue d'en bas. Sur la tradition exégétique de cette dualité instrumentale, voir I. MARCHESIN, *L'image organum*, p. 31, n. 54.

bis[142] —, Ewald Vetter et Peter Diemer reprennent l'exégèse augustinienne de l'instrument à corde en relation avec la Crucifixion (commentaire du Ps 149). L'instrument à corde représenté serait un équivalent de l'*affectum pietatis* de l'hexamètre, analogie établie à partir de la phrase d'Augustin : *Ipsum psalterium velum tympanum*[143]. Pour l'évêque d'Hippone, les cordes tendues du psaltérion (et la peau du tambour) représentent la chair crucifiée[144] ;

- C 8, γ : Partant de l'hypothèse que γ jouait d'un aérophone — hypothèse peu fondée, il faut le rappeler —, la relation sémantique au souffle de l'Esprit semble évidente[145].

Ewald Vetter et Peter Diemer remettent en question les traits supposés caractéristiques de la mode des jongleurs par Kathi Meyer[146]. Parmi ces aspects, le mouvement des corps tiendrait davantage à l'art du sculpteur qu'à une volonté de caractériser les figures.

*

L'analyse de Jacques Chailley, suivie par celle d'Isabelle Marchesin, est novatrice en ce qu'elle tient compte de la structure du tonaire : les relations entre les tons (notamment entre authentes et plagaux) se traduiraient dans l'iconographie des jongleurs du C 7, un point quelque peu envisagé par Leo Schrade (notamment à travers la symbolique des nombres) mais totalement délaissé par Ewald Vetter et Peter Diemer eu égard à l'importance conférée par ces derniers

---

[142] Voir *supra*, n. 75, p. 209.

[143] Augustin d'Hippone, *Enarrationes in Psalmos*, 149, 8, éd. Fr. Gori, *Pars* 5 (*CSEL*, 95.5), p. 279.

[144] Voir spécifiquement la bibliographie sur la symbolique du psaltérion : E. VETTER et P. DIEMER, « Zu den Darstellungen der acht Töne… », n. 29, p. 47.

[145] Contre cette hypothèse, voir J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 84.

[146] E. VETTER et P. DIEMER, « Zu den Darstellungen der acht Töne… », p. 44.

aux antiennes-types (citations bibliques sans signification musicale)[147] :

- α : La position assise traduirait la noblesse du personnage (domination de l'authente). Isabelle Marchesin cite l'abbé Odon (« Pseudo-Odon de Cluny ») à propos du *magister* du premier ton : *Authenticus protus, magister vel auctor primus*[148]. Cette remarque peut s'étendre à la relation de γ à δ.
- β : La relation homme-femme (α-β) a été analysée par Leo Schrade ; Jacques Chailley ajoute que la marche des authentes et des plagaux est décrite par Aribon de Liège comme une danse nuptiale associant un *chorus virilis* à un *chorus matronalis*[149]. Hypothèse plus fragile : la chaîne reliant les deux cymbales pourrait également symboliser la dépendance du plagal à l'authente ;
- γ : À la différence d'Ewald Vetter et Peter Diemer, Jacques Chailley cherche une allusion directe au Christ dans le personnage barbu associé au troisième ton. L'image augustinienne du Christ en croix représenté par les cordes d'une cithare serait plus pertinente pour la figure en question que pour le jongleur β du C 8[150]. Muni de six cordes, l'instrument pourrait avoir été pensé comme l'hexacorde « arétinien » (de Gui d'Arezzo). Dans ce cas, le pincement de la troisième corde produirait le *mi* final du troisième mode. La sixième corde est un *la* ; or Aribon de Liège associe la quarte aiguë *mi-la* à la Résurrection. Le symbolisme l'emporterait ici sur une figuration strictement musicale.

---

[147] Sur les points à suivre, sauf mention particulière, voir J. CHAILLEY, *op. cit.*, p. 75-82.

[148] *ID.*, « Essai d'explication… », p. 204 ; I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », n. 16, p. 88.

[149] Repris dans I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 88 (idée prolongée avec le couple originel — Adam et Ève).

[150] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 206. Voir *supra*, n. 143, p. 354.

L'hypothèse est d'autant plus séduisante que la disposition de la figure met clairement en exergue les doigtés du musicien, comme s'il s'agissait d'un élément essentiel. Pour Isabelle Marchesin, le personnage ferait la synthèse de David et du Christ en rappelant les représentations « orphiques » de ce dernier (la cithare est en effet l'instrument avec lequel Orphée appelle Eurydice aux enfers[151]) : γ serait une évocation indirecte du Christ remontant des enfers avec Adam et Ève à sa suite (hypothèse déjà envisagée par Kathi Meyer)[152] ;

- δ : Cette fois, la subordination ne passerait pas par la nature du jongleur (homme/femme) mais par son attitude. Le portement du joug à cloches ferait allusion à l'appellation du plagal (en général) : *sub-jugalis*. Selon Isabelle Marchesin, les cloches pourraient également faire allusion au mythe pythagoricien[153]. Au surplus, si l'on retient une connotation davidienne pour γ, le jeu de cloches peut être considéré comme un instrument *soumis* à celui du psalmiste : en effet, certaines représentations de David et de ses musiciens établissent un lien clair entre l'instrument *accordé* du psalmiste et le jeu de cloches, qui produit des sons *immuables* ; ainsi δ afficherait-t-il par son instrument « la loi [elle-même immuable] des proportions musicales » établie par David sur le sien[154].

Pour Jacques Chailley, s'il existe un point commun entre l'iconographie des chapiteaux musicaux de Cluny et celle des to-

---

[151] Voir E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, vol. 1, p. 338. Sur la symbolique de la cithare chez les Pères de l'Église, voir I. MARCHESIN, *L'image organum*, n. 53, p. 31

[152] I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 88 ; K. MEYER, « The Eight Gregorian Modes… », p. 86. Voir G. PENCO, « *Christus-Orpheus* : Echi di un tema letterario negli scrittori monastici », *Aevum*, 41, 1967, p. 516-517.

[153] I. MARCHESIN, *L'image organum*, p. 89 ; K. MEYER, *op. cit.*, p. 86 et 88.

[154] I. MARCHESIN, *op. cit.*, p. 90-91.

naires enluminés, c'est que, dans un cas comme dans l'autre, la représentation de jongleurs n'a pas vocation à définir les caractéris-caractéristiques musicales des tons[155]. La relation serait plus lâche ; ici, elle se situerait à un niveau d'expression symbolique, en inscrivant le choix des instruments, des genres et des positions dans la structure du plain-chant, rendant notamment *lisible* la subordination du plagal à l'authente — hypothèse qui rejoint tout à fait l'analyse des figures proposée plus haut. Jacques Chailley n'est donc pas forcément convaincu par le raisonnement socio-historique de Kathi Meyer quant à l'association des modes grégoriens à des jongleurs (sous-entendu des figures profanes) ; il propose une explication plus pragmatique :

> Il n'était guère facile à un illustrateur de traduire le thème de clercs chantants de 8 manières différentes, alors que la diversité des instruments de musique offrait une matière riche et tentante[156].

La variété des instruments est sans doute un paramètre important mais on s'égarerait probablement à y voir la représentation d'un *concert*. Dans les images sculptées ou enluminées comme dans les traités, les instruments se prêtent à des classifications théoriques et symboliques. Comme on l'a vu en passant en revue la symbolique de chaque instrument, et notamment grâce aux contributions de Jacques Chailley et Isabelle Marchesin, l'instrument de γ, dont la symbolique davidienne rejoint, à travers certains commentaires patristiques, le contenu christique de l'hexamètre, semble avoir été choisi pour ses propriétés symboliques.

Les autres instruments valent davantage pour les relations qu'ils instaurent entre les quatre premiers tons. À ce titre, le jeu de cloches associé au quatrième ton est exemplaire : sa soumission au troisième est confirmée par le portement du joug (Jacques Chailley) et la dépendance des cloches par rapport aux intervalles établis sur l'instrument du psalmiste. L'écho du bruit des vagues agitant la

---

[155] J. CHAILLEY, « Les huit tons de la musique… », p. 88.

[156] *Loc. cit.*

barque des apôtres semble une justification bien fragile (Ewald Vetter et Peter Diemer) comparée à l'usage funéraire des cloches, qui rejoint le thème de l'inscription[157]. L'interprétation des cymbales comme symbole de soumission à la charité ou de la chaîne les reliant comme figuration du lien entre authente et plagal reste possible, mais d'une portée moindre que la relation hautement symbolique entre la femme danseuse et l'homme musicien, dont Leo Schrade a examiné la symbolique sur les plans anthropologique et numérique. Il faut rappeler à ce propos que les cymbales ne s'expriment sur aucun mode, car elles ne produisent pas un son diastématique. La présence des musiciens n'est pas un prétexte à la représentation d'instruments en action, le corps a également son importance du point de vue musical. On touche ici au cœur de la définition médiévale du concept de jongleur[158].

Synthèse : la musique des corps

S'il peut jouer de la musique, le jongleur au sens médiéval du terme, avant d'être un musicien, un poète, un jongleur au sens moderne, est « un corps agissant » pour reprendre les mots d'Isabelle Marchesin[159]. Même dans un contexte purement instrumental, le geste musical, loin de se limiter à une intervention sur telle ou telle partie de l'instrument, engage tout le corps du praticien — la rythmique visuelle des enluminures des psautiers le montre bien[160]. Que

---

[157] Voir *supra*, p. 176.

[158] L. SCHRADE (« Die Darstellungen der Töne… », p. 124) avait déjà eu l'intuition que le mouvement des figures, notamment de la joueuse de cymbales relève lui aussi du même ordre (musical) que la pratique instrumentale.

[159] I. MARCHESIN, « Les jongleurs dans les psautiers… », p. 128. Sur la définition médiévale du jongleur, voir l'ensemble de cet article.

[160] Voir *ID.*, *L'image organum*, p. 70-81 ; *ID.*, « Le corps musical… » ; *ID.*, « Temps et espaces… », p. 328-331, exemple du frontispice du psautier de la Première Bible de Charles le Chauve (Paris, BnF, Latin 1, fol. 215 v°, c. 845-846). Sur ce manuscrit, voir notamment P.E. DUTTON et H.L. KESSLER, *The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald*, Ann Arbor, 1997.

les figures du C 7 soient prises dans un jeu de relations plus complexe que celui observé sur le C 5 ne doit donc pas surprendre. Le thème musical du chapiteau se décline dans la représentation figurée par une participation du corps des jongleurs.

La relation proprement musicale — mettant en jeu l'intervalle — établie par Jacques Chailley entre l'hexacorde de γ et le thème de la Résurrection semble pertinente dans ce contexte. De plus, les six cordes pourraient faire écho aux six pieds de l'hexamètre ; le doigté du jongleur sur la troisième et la sixième corde pointerait ainsi les temps forts du vers — les rimes léonines. Ce type d'analogie, qui fonctionne davantage sur le nombre de syllabes que sur le nombre de pieds, s'observe en effet dans des enlu-enluminures du IXe siècle, époque à laquelle les traités de grammaire servent de modèle normatif à l'*Ars musica*[161].

Il est en outre important de rappeler combien le *geste musical* dépasse le contexte de la production technique du son ; Boèce décrit ainsi l'engagement du corps et de l'esprit dans l'écoute :

> Supposons qu'un homme accueille de bon gré une cantilène, avec l'oreille et l'esprit, il y devient sensible non pas volontairement : son corps est saisi d'un mouvement semblable à celui de la mélodie qu'il a entendue[162].

Or, les corps des jongleurs associés aux authentes épousent la courbe du versant gauche de la bordure de la mandorle, où les lettres se lisent de bas en haut, tandis que celui des jongleurs associés aux

---

[161] I. MARCHESIN, *L'image organum*, p. 83-86. Repris dans *ID.*, « Temps et espaces… », p. 337-340.

[162] Boèce, *De institutione musica*, I, 1 éd. et trad. Chr. Meyer, p. 30-31 : *quod cum aliquis cantilenam libentius auribus atque animo capit, ad illud etiam non sponte convertitur, ut motum quoque aliquem similem auditae cantilenae corpus effingat*. Sur la question de la relation de l'intus et du foris dans le geste, voir I. MARCHESIN, « Le corps musical… », p. 403. Sur l'iconographie de l'audition musicale, voir E. SEARS, « The Iconography of Auditory Perception in the Early Middle Ages. On Psalm Illustration and Psalm Exegesis », *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgement from Antiquity to the Seventeenth Century*, dir. Ch. Burnett, M. Fend et P. Gouk, Londres, 1991, p. 19-42.

plagaux épouse la courbe inverse, qui correspond à la disposition des lettres du haut vers le bas. Il est probable que ces courbes *ascendante* et *descendante* des corps fassent sciemment écho aux registres spécifiques des tons dans leur acception spatiale, les authentes se développant dans un registre plus aigu que la finale — vers le haut — et les plagaux dans un registre plus grave — vers le bas[163].

Les mouvements des jongleurs et ceux des objets (instruments de musique ou accessoires de jongleries) sont liés par des rapports de proportion. Isabelle Marchesin écrit à ce sujet :

> Le propre du jongleur, au sens contemporain du terme, est sa capacité à maîtriser des objets en mouvement. Il transmet à ces formes les lois dynamiques animant son propre corps : les rythmes qui conditionnent l'inscription ordonnée des gestes dans le temps ; les proportions, qui en coordonnent l'amplitude et la forme[164].

Dès lors, il apparaît essentiel de restituer aux mouvements des jongleurs du C 7 leur importance dans le champ de la *musica* médiévale ; ainsi s'éclaire la mise en scène, au sein du même dispositif iconographique, d'une quaternité de jongleurs et d'un poème épigraphique dont le propos est la description théorique et symbolique de la première partie du tonaire grégorien.

La structure globale du chapiteau, qui accorde les rythmes visuels de la quaternité des jongleurs et la forme poétique du texte épigraphique à la structure même du tonaire, ne constitue pas une relation purement formelle : cette relation est signifiante dans la mesure où les corps des jongleurs et le choix des instruments dépendent des mêmes lois que celles qui régissent le plain-chant.

C'est à la lumière de ce lien signifiant qu'il convient d'examiner certains rapports harmoniques existant entre les figures et le champ épigraphique. Eu égard à l'importance de la participation du corps à la figuration du lien musical que partagent les différents tons, il convient en effet d'insister sur la forme de certains gestes et

---

[163] I. MARCHESIN, « Les chapiteaux de la musique… », p. 88.

[164] *ID.*, « Les jongleurs dans les psautiers… », p. 135.

la disposition des instruments : l'inclinaison des têtes des jongleurs correspond systématiquement à la disposition des lettres sur la partie de la bordure la plus proche. Il en va de même pour l'orientation du manche du luth d'α, et pour les lignes tracées dans la partie supérieure du trône de γ. La disposition des figures s'accorde ainsi à la forme des mandorles avec davantage d'évidence que sur le C 4 et le C 5.

En somme, les points d'ancrage physique, les concordances rythmiques et symboliques entre le poème épigraphique et la quaternité des jongleurs concourraient à la production d'un *sens global*, ni proprement textuel (ou discursif), ni purement iconographique. Le propos viserait à étendre la portée du plain-chant — dont l'efficacité est rédemptrice —, au-delà de la pratique du chant choral, à tous les aspects de la relation existant entre le nombre, l'âme et le corps.

QUATRIÈME PARTIE

Du « texte » iconographique au contexte monumental

Regard synthétique sur l'œuvre du rond-point et sa place dans le projet architectural et décoratif de la Grande Église

Comment passer de l'échelle du chapiteau à celle de l'œuvre du rond-point dans son ensemble ? J'ai fait le choix d'un découpage analytique dans la troisième partie. À présent se pose la question : ce ou plutôt ces découpages — l'œuvre ne se partageant pas strictement en deux groupes — peuvent-ils être dépassés au profit de réalités plus englobantes ?

Dans un premier temps, on se penchera sur les chapiteaux épigraphiques. La structure de la troisième partie a entraîné leur séparation ; le prochain chapitre sera l'occasion de les réunir au sein d'une analyse commune. On prolongera à la faveur de cette confrontation l'examen des relations entre les inscriptions et leur environnement figuratif.

Dans un deuxième temps, on tentera de répondre à la question posée ci-dessus en formulant des hypothèses d'interprétation des « variables » de l'iconographie du rond-point, à savoir le décor végétal et surtout le dispositif de présentation des figures (et des inscriptions). Ainsi avancera-t-on l'hypothèse d'un « fonctionnement global » de cette iconographie.

Enfin, comment passer de l'échelle de l'œuvre du rond-point à celle de l'église abbatiale ? Le troisième temps de cette partie sera consacré à la question du contexte monumental de l'œuvre et aura pour ambition de mettre en lumière, parmi les multiples facettes de l'église-bâtiment dans la civilisation de l'Occident médiéval, lesquelles auraient été mises en jeu dans l'iconographie du rond-point de Cluny III.

CHAPITRE 9

Épigraphie

Du complément sémantique au supplément dialectique

Depuis les années 1980, de nombreuses rencontres scientifiques se sont donné pour thème le « lien texte-image » dans la production graphique médiévale[1]. On constate que les analyses menées dans ce cadre ont le plus souvent privilégié l'un des deux termes du problème, la relation des deux n'étant, pour l'essentiel, pas traitée, si ce n'est pour donner à l'inscription le rôle d'un complément fonctionnel de l'image, d'un outil censé expliciter le contenu figuratif de cette dernière[2]. Or, comme l'a récemment observé Vincent Debiais au sujet des chapiteaux du rond-point de Cluny III, « l'inscription ne se contente pas d'identifier ou de commenter la scène mais lui donne au contraire *une autre portée* [je souligne], avec des harmoniques morales, théologiques ou liturgiques en fonction des chapiteaux »[3]. La coprésence des éléments ne saurait donc

---

[1] *Épigraphie et iconographie*, dir. R. Favreau ; *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6e International Workshop on Medieval Societies, Centre Ettore Majorana (Erice, 17-23 octobre 1992), éd. J. Baschet et J.-Cl. Schmitt, Paris, 1996 ; *Testo e Immagine nell'alto Medioevo*, 41e semaines d'étude du Centre italien d'études sur le haut Moyen Âge (Spolète, 1993), 2 vol., Spolète, 1994 ; *Texte et image*, Actes du colloque international de Chantilly (13-15 octobre 1982), Paris, 1984.

[2] Chr. HECK (« Les procédés de l'écriture dans l'image médiévale », *Lecture, représentation et citation. L'image comme texte et l'image comme signe (XIe-XVIIe siècle)*, éd. *id.*, Villeneuve-d'Ascq, 2007, p. 15-37, ici p. 16) écrit que l'inscription serait dans de nombreux cas « le seul moyen de donner du sens à l'image ». Voir A. ARNULF, *Versus ad Picturas*, p. 312.

[3] V. DEBIAIS, « L'écriture dans l'image… », p. 105.

être pensée en termes de représentation (de l'image par le texte ou du texte par l'image). Le texte ne dérive pas davantage de l'image que l'inverse ; le texte *fait quelque chose* à l'image et réciproquement. D'ailleurs, la coupure entre les éléments que suppose l'expression « lien texte-image » n'est guère pertinente dans la mesure où l'élément textuel fait partie intégrante de la composition iconographique dans les œuvres évoquées ici ; on parlera donc plus volontiers des relations entre les *différents systèmes de signes* qui constituent l'image[4].

Dans le souci de donner une vision synthétique des relations entre ces différents systèmes de signes dans l'iconographie des chapiteaux du rond-point de Cluny III, et d'en approfondir quelque peu l'analyse, il sera nécessaire de proposer des comparaisons avec d'autres œuvres sculptées ou issues de techniques différentes. On s'attachera dans un premier temps à la question sémantique. Cela étant, les relations que l'on a pu mettre en évidence dans la troisième partie ne se limitent pas à cet aspect ; elles sont également de nature « spatiale » du fait de l'insertion des textes épigraphiques au cœur des images ; c'est le deuxième point que l'on abordera dans ce chapitre. Enfin, on tentera de conclure sur le rôle de l'écriture dans le fonctionnement sémiotique des chapiteaux épigraphiques.

OUVERTURE SÉMANTIQUE : LA PRATIQUE DU *TITULUS*

Si l'on prend pour point de référence les sujets figurés des chapiteaux, l'ouverture sémantique que produisent les inscriptions a au premier abord un caractère foisonnant, propre à rendre difficilement

[4] Si les signes d'écriture ne posent pas de problème de définition, les signes non scripturaux peuvent se subdiviser en signes iconiques (par exemple, une acanthe, un personnage, etc.) et en signes plastiques (par exemple, les mandorles et les hexagones). L'expression « différents systèmes de signes » est destinée à englober ces distinctions.

perceptible la cohérence interne de la composition. On le répète, nulle redondance dans cette relation ! Jamais les inscriptions des chapiteaux musicaux n'évoquent la pratique instrumentale, objet des représentations figurées ; l'écart sémantique entre les sujets est encore plus important dans le C 5. L'analyse textuelle des poèmes, au-delà de l'originalité déjà notée par de précédents auteurs, a mis en évidence l'intention d'embrasser plusieurs niveaux sémantiques et discursifs. Les inscriptions évoquent à la fois les implications théorique et numérique (C 7 : *Hic tonus*…, *Subsequitur ptongus*…), christologique et anthropologique (C 7 : *Tertius impingit*…, *Succedit quartus*…), éthique et rédemptrice enfin (C 8), du système du plainchant. Le poème du C 7 joue sur les intentions discursives en passant du didactique à l'exégétique ; celui du C 8 sur les niveaux sémantiques (du visuel à l'intellectuel) ainsi que sur les modes d'énonciation (démonstratif, impératif, déclaratif). Le poème du C 5 met quant à lui en scène une double progression sémantique, sur le thème des saisons et sur celui de la prudence.

Derrière le foisonnement des thèmes et des modes d'énonciation ne tarde pas à se manifester l'existence d'éléments structurants dans le contenu des poèmes : la relation authente-plagal, la symbolique des nombres, le potentiel métaphorique du thème des saisons par rapport au type de relation que l'on peut entretenir avec la prudence (de l'avertissement à la connaissance). De son côté, l'ordonnancement des sujets figurés donne naissance à d'autres effets de structure : la séquence Grammaire-Rhétorique, par exemple, est apparue comme une importante clé de lecture de l'iconographie du C 5, les relations de couple qu'impliquent la posture, le choix des instruments et le type physique des jongleurs du C 7 également. On a tenté de montrer pour chaque chapiteau épigraphique qu'il était possible d'intégrer ces différents phénomènes structurels dans une lecture globale. Si l'on accepte cette étape du raisonnement, on doit logiquement constater que la cohérence de ces images ne tient pas au fait que les différents systèmes de signes partageraient un même contenu — le C 5 en donne une démonstration assez claire. Elle dépend bien plutôt de la capacité qu'ont les inscriptions et les figures à

s'enrichir mutuellement, le sens produit par l'image étant une résultante de la relation entre les différents systèmes de signes. Ainsi la composition des inscriptions des chapiteaux du rond-point de Cluny III peut-elle être reliée à la pratique du *titulus*, que Vincent Debiais définit comme une « *recréation* par l'écriture (en même temps que *recréation* parce que genre littéraire), non pas tant d'un contenu, celui du discours en images (il y aurait alors là redondance étrangère à la pratique du *titulus*), mais d'une intention exprimée dans la réunion des deux médias »[5].

Le champ d'application du concept de *titulus* est vaste[6]. Il convient par conséquent de rappeler quelques jalons de l'histoire de ce mode d'expression artistique et littéraire, et de développer quelques comparaisons.

*

Héritière de la culture romaine de l'épigramme, peut-être également de l'iconographie grecque classique, la production de *tituli* apparaît comme un élément central de la décoration des basiliques romaines[7]. L'association du texte et de l'image trouve en effet un terrain d'élection dans le décor d'église dès les premiers siècles de l'iconographie chrétienne[8]. Des bandeaux d'inscriptions soulignent

---

[5] V. DEBIAIS, « L'écriture dans l'image… », p. 105. Sur les enjeux doctrinaux liés à la pratique du *titulus*, voir H.L. KESSLER, *Neither God nor Man. Words Images, and the Medieval Anxiety about Art*, Fribourg-en-Brisgau-Berlin-Vienne, 2007, p. 38-44.

[6] Sur l'historiographie du concept, voir A. ARNULF, *Versus ad Picturas*, n. 1, p. 9.

[7] Sur l'épigramme antique et sa relation à l'image, voir *ibid.*, chap. 2 et 3, p. 23-32 ; sur les productions artistiques de la Grèce antique, voir chap. 4, p. 33-45.

[8] Voir C. BELTING-IHM, « Zum Verhältnis von Bildprogrammen… » ; U. NILGEN, « Texte et image dans les absides des XIe-XIIe siècles en Italie », *Épigraphie et iconographie*, dir. R. Favreau, p. 153-165. L'inscription placée à la base du cul-de-four de l'abside de Santa Maria in Trastevere (Rome, c. 1143) résume bien le fonctionnement des inscriptions monumentales romaines : par une adresse directe à la Vierge, elle loue le décor qui lui est dédié ; elle explicite la relation l'unissant

les mosaïques absidales ou se déploient sur les arcs triomphaux richement ornés. Or ces inscriptions, que leur disposition met directement en relation avec le décor monumental, concernent moins souvent ce dernier que l'ensemble de l'église, comme le montre, par exemple, celle de la mosaïque absidale du Vieux Saint-Pierre (Rome, c. 350-360)[9] :

- Édition[10] :

  Iustitiae sedis (e ?), fidei domus, aula pudoris,
  haec est quam cernis : pietas quam possidet omnis
  quae patris et filii virtutibus inclyta gaudet
  auctoremque suum genitoris laudibus aequat.

- Traduction[11] :

  Siège de la justice, demeure de la foi, cour de l'honneur,
  Telle est celle [la basilique] que tu regardes : elle que toute piété possède,
  Elle qui, illustre, se réjouit des vertus du Père et du Fils,
  Et qui rend égal son Auteur aux louanges du Créateur.

---

au Christ ; l'inscription s'achève enfin sur l'action du commanditaire, Innocent, également représenté auprès du couple divin avec les autres grandes figures pontificales. Éd. *Riforma e tradizione*, dir. S. Romano, p. 307 :

Hec in honore tuo prefulgida mater honoris
regia divini rutilat fulgore decoris.
In qua Criste sedes manet ultra secula sedes
digna tuis dextris est qua(m) tegit aurea vestis.
Cu(m) moles ruitura vetus foret hinc oriundus
Innocentius hanc renovavit papa secundus.

[9] Sur cette inscription, voir R. KRAUTHEIMER, « A Note on the Inscription in the Apse of Old St. Peter's », *Dumbarton Oaks Papers*, 41, 1987, p. 317-320 ; J. RUYSSCHAERT, « L'inscription absidale primitive de Saint-Pierre : textes et contextes », *Atti Pontificia Accademia Romana di Archeologia : rediconti*, 40, 1967-1968, p. 171-190.

[10] Cit. C. BELTING-IHM, « Zum Verhältnis von Bildprogrammen… », p. 850.

[11] Trad. inédite (E. Ingrand-Varenne).

Quelques rares inscriptions antérieures à l'époque carolingienne se rapportent plus directement aux images monumentales et à leur contenu. Une inscription de quatorze vers composée par Paulin de Nole (353-431) pour la mosaïque absidale de la Basilica Nova de Cimitile/Nole (Campanie, Ve siècle) prenait sans doute place au sein de l'œuvre elle-même — sa disposition fait débat — pour dévoiler le sens des symboles que contenait cette dernière, répondant à une ambition à la fois programmatique (expliciter la cohérence de la com-composition) et exégétique (exalter ses dimensions théologique et ecclésiologique)[12] :

> Dans la plénitude du mystère resplendit la Trinité :
> Le Christ apparaît sous la forme d'un agneau, la voix du Père

---

[12] Paulin de Nole, *Epistula* 32, éd. W. von Hartel et M. Kamptner, *Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani opera, Pars 1 : Epistulae*, Vienne, 1999 (*CSEL*, 29), p. 286 :

> *Pleno coruscat Trinitas mysterio :*
> *Stat Christus agno, uox patris caelo tonat*
> *Et per columbam Spiritus sanctus fluit.*
> *Crucem corona lucido cingit globo,*
> *Cui coronae sunt corona apostoli,*
> *Quorum figura est in columbarum choro.*
> *Pia Trinitatis unitas Christo coit*
> *Habente et ipsa Trinitate insignia :*
> *Deum reuelat uox paterna spiritus,*
> *Sanctam fatentur Crux et agnus uictimam,*
> *Regnum et triumphum purpura et palma indicant.*
> *Petram superstat ipse petra ecclesiae,*
> *De qua sonori quattuor fontes meant,*
> *Evangelistae uiua Christi flumina*.

Trad. G. HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, *Descriptions monumentales*…, p. 102. Une autre monographie récente : T. LEHMANN, *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile, Nola. Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantik-frühchristlichen Architektur*, Wiesbaden, 2004, *n. v.* Sur les poèmes de Paulin de Nole associés au décor monumental, voir également le cas du baptistère de la villa de Primuliacum : P.-A. FÉVRIER, « Baptistères, martyrs et reliques », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1986, p. 109-138, ici p. 123-125.

Tonne du ciel et le Saint-Esprit glisse sous la forme d'une colombe.
Une couronne ceint la Croix de son orbe lumineux,
Pour cette couronne les apôtres forment une couronne,
Eux qui sont figurés par un chœur de colombes.
La pieuse unité de la Trinité se réunit pour le Christ,
Puisque la Trinité elle-même a aussi ses signes distinctifs :
La voix du Père et de l'Esprit révèle Dieu,
La Croix et l'agneau proclament la sainte victime,
La pourpre et la palme révèlent le royaume et le triomphe.
Roc de l'église, Christ lui-même est placé sur une pierre
D'où s'écoulent quatre sources retentissantes,
Les Évangélistes, fleuves vivants du Christ.

Traiter la question des relations entre les systèmes de signes dans des œuvres dont le volet iconographique a disparu est une gageure. Le problème se pose également pour les inscriptions monumentales des VIIIe-IXe siècles, de sorte que, abstraction faite d'une œuvre exceptionnelle comme la mosaïque de l'oratoire de Germigny-des-Prés (Loiret, début IXe siècle — Pl. 146, fig. A)[13], l'importance croissante de la dimension exégétique des *tituli* iconographiques se laisse mieux apprécier dans le domaine de l'enluminure.

Il revient à Éric Palazzo d'avoir précisé la définition des *tituli* des enluminures carolingiennes à partir de l'exemple du *libellus missae* de Reichenau[14]. À l'instar des inscriptions des chapiteaux du rond-point de Cluny III, celles des deux enluminures du *libellus* étu-

[13] Sur l'inscription, voir C. TREFFORT, *Paroles inscrites*, p. 78-82 ; sur l'œuvre elle-même, voir notamment A. FREEMAN et P. MEYVAERT, « The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés », *Gesta*, 40.2, 2001, p. 125-139 (indications bibliographiques n. 4, p. 135) et A.-O. POILPRÉ, « Le décor de l'oratoire de Germigny-des-Prés : l'authentique et le restauré », *Cahiers de civilisation médiévale*, 41, 1998, p. 281-297.

diées par cet auteur sont des créations originales. Elles présentent des similitudes certaines dans les procédés de composition. On citera l'édition et la traduction de ces textes intégralement pour le confort du lecteur[15] :

- Le Christ trônant et la Vierge debout à sa gauche (fol. 25 v° — Pl. 147, fig. A) :
  - Édition :

    Aurea stella maris regalis virgula floris
    Supplicat hic genito virgo Maria suo.
    Ut clemens famulis gratissima dona salutis
    Dignetur ferre matris honore suae.

  - Traduction :

    Étoile dorée de la mer, tige de la fleur royale,
    La Vierge Marie demande (supplie) ici à son Fils,
    Qu'il daigne avec clémence nous accorder (à ses serviteurs)
    Les dons très précieux du Salut, en l'honneur de sa Mère.

- Le Christ trônant et terrassant un démon de son pied et de la pointe d'une croix hampée (fol. 55 v° — Pl. 147, fig. B) :
  - Édition :

    Hic residens solio Christus iam victor in alto
    Mortem calce premit colligat atque fodit.
    Dumque salutiferam vult mors extinguere vitam
    Infelix hamo deperit ille suo.

---

[14] Paris, bibliothèque de l'Arsenal, ms. 610, fol. 25 v° et 55 v° (troisième quart du Xe siècle). Voir É. PALAZZO, « *Tituli* et enluminures… ».
[15] *Ibid.*, p. 183-184.

- Traduction :

  Là le Christ sur son trône, désormais vainqueur au ciel,
  Foule aux pieds la mort, l'enchaîne et la transperce.
  Et tandis que la mort chercher à éteindre la vie porteuse de Salut,
  Malheureuse, elle périt sous son hameçon (ses fers, ses crochets).

Faisant délibérément usage d'un niveau de langage métaphorique (*Aurea stella maris*, *mors*/*vita*), les inscriptions dévoilent le sens profond de la scène, c'est-à-dire de la relation entre les figures (le Christ et le démon) ou de leur fonction respective (la Vierge et le Christ). Les quatrains apparaissent fortement structurés dans cette dernière optique. La structure embrassée du second peut se résumer ainsi :

- État du Christ ;
- Action du Christ ;
- Action du démon ;
- État du démon.

Cette structure s'appuie évidemment sur la relation antithétique entre les deux termes, que le lexique met en scène[16] ; ainsi le *titulus* se définit-il autant par son contenu (communauté thématique entre la scène et le poème) que par sa construction.

RELATIONS SPATIALES ENTRE FIGURES ET INSCRIPTIONS

Les exemples que l'on a pu citer jusqu'à présent montrent que, dans le cas des mosaïques absidales comme dans celui des enlumi-

[16] Voir l'analyse du lexique effectuée par É. PALAZZO, « *Tituli* et enluminures… », p. 184-186.

nures, le *titulus* ne saurait être défini par son emplacement. La production d'un sens relationnel fonctionne aussi bien lorsque l'inscription se situe en dehors de l'image, voire en position limitrophe (c'est souvent le cas des inscriptions absidales, qui se déploient à la base des culs-de-four), que lorsqu'elle se trouve à l'intérieur de l'image.

Les *tituli* du *libellus missae* de Reichenau sont inclus dans l'encadrement orné des enluminures. Ils s'enlèvent néanmoins sur un fond distinct, par sa couleur, de celui de la scène, qui est elle-même disposée sur un fond constitué de deux bandes colorées faiblement contrastées. Le texte se développe sur quatre lignes horizontales qui correspondent aux quatre vers qui le composent. Si le texte appartient à l'image en ce qu'il s'inscrit dans son cadre, on constate que sa mise en forme reste indépendante de l'organisation de la scène.

Il en va tout autrement dans les chapiteaux épigraphiques du rond-point de Cluny III.

Un enracinement réciproque des systèmes de signes

La disposition des inscriptions au cœur des images est une caractéristique fondamentale des chapiteaux de Cluny. En effet, quelle que soit la forme du dispositif épigraphique (mandorle ou bandeau circulaire), chaque vers se trouve associé, par sa position dans l'image, avec un sujet figuré ; la relation de sens ainsi produite coïncide avec une relation spatiale. Elle est manifeste pour les chapiteaux à mandorles épigraphiques, où inscriptions (gravées) et figures occupent les deux faces d'un même champ[17], et non moins évidente pour le C 8, où la segmentation du champ épigraphique (le découpage du bandeau par les inscriptions) correspond à la structure du décor végétal qui met en scène le corps des jongleurs au registre supérieur de la corbeille. On assiste à une sorte d'*enracinement*

[17] Voir *supra*, p. 316.

réciproque des différents systèmes de signes engagés dans la composition iconographique.

Ce phénomène n'a rien de spécifique à la pratique du *titulus* ; on le voit se décliner avec différents types de textes. Particulièrement répandu dans l'enluminure ottonienne des XIe-XIIe siècles, où la présentation de quaternités dans des médaillons épigraphiques est courante, il invite à prolonger les analyses de ce chapitre avec ce médium, déjà abordé avec le *libellus missae* de Reichenau.

Une parenthèse s'impose quant au choix des comparaisons développées ici. Il ne doit pas être interprété comme l'esquisse d'une généalogie formelle ou conceptuelle des chapiteaux épigraphiques de Cluny ; il se porte sur l'enluminure ottonienne pour des raisons heuristiques. Ce corpus se caractérise, entre autres choses, par une forte implication de l'écrit ; la richesse des compositions y est telle qu'une seule image suffira à mettre en lumière, par effet de concordance ou par contraste, plusieurs aspects que j'ai présentés comme déterminants dans la composition des chapiteaux de Cluny. On aura l'occasion de citer d'autres œuvres sculptées dans la suite du texte, mais l'objectif ne sera pas davantage de poser les jalons de l'histoire du *titulus* dans la sculpture monumentale — la pertinence d'un cloisonnement des types de médium n'est pas démontrée —, ni de donner un aperçu de la place de l'écrit dans la sculpture monumentale de la Bourgogne romane. La piste mériterait pourtant d'être suivie en tant que telle, et trois portails sculptés dont il faudrait faire l'analyse complète — ce à quoi je dois renoncer ici — devraient y occuper une place de choix, à fortiori pour les relations stylistiques qu'ils entretiennent avec l'autel d'Avenas et le portail du collatéral nord de la nef de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay, eux-mêmes relativement proches des chapiteaux de Cluny. Il s'agit du portail de la façade occidentale de l'église Saint-Pierre à Vandeins[18] et des

[18] Ill. *Art médiéval : les voies de l'espace liturgique*, éd. P. Piva, Paris, 2010, fig. 36, p. 164 ; notice des inscriptions : *CIFM* 17, A 14, p. 21-22.

deux portails de l'église Saint-Paul à Saint-Paul-de-Varax (les deux communes sont situées dans l'Ain)[19].

*

On l'a annoncé, le phénomène d'enracinement réciproque des systèmes de signes s'observe, par exemple, dans les nombreux médaillons épigraphiques des enluminures ottoniennes[20]. On citera la quaternité des Vertus cardinales du folio 1er du lectionnaire de l'archevêque de Cologne Friedrich Ier von Schwarzenburg (c. 1075-1131, manuscrit réalisé vers 1130 — Pl. 148). Chaque Vertu est accompagnée d'un hexamètre léonin ; on n'en proposera qu'une édition et une traduction[21] :

- Autour de la Force (angle supérieur gauche) :
  - Édition :

    Constans et fortis, dirumpes vincula mortis.
  - Traduction :

    Avec constance et force tu briseras les chaînes de la mort.
- Autour de la Prudence (angle supérieur droit) :
  - Édition :

    Vinces prudenter quicquid toleras patienter.

---

[19] Notice des inscriptions : *CIFM* 17, A 12-13, p. 18-20.

[20] Il arrive que la forme d'un dispositif épigraphique soit totalement indépendante de la construction plastique de l'image ; voir par exemple l'image dédicatoire d'un manuscrit de la règle de saint Benoît produit à Ratisbonne (c. 1025-1044) : Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, theol. lat. in quarto 199, fol. 67 v°. L'enluminure rectangulaire est entourée d'un texte à double réglure disposé en forme de mandorle. Sur cette image, voir Fl. MÜTHERICH et K. DACHS, *Regensburger Buchmalerei*…, cat. 21, p. 35-36.

[21] Cologne, EDDb, ms. 59, fol. 1 r° ; éditions et traductions inédites.

- Traduction :

  Tu vaincras prudemment ce que tu combats patiemment.

- Autour de la Justice :
  - Édition :

    Iusticiae normam pietas non deserat umquam.

  - Traduction :

    Que la piété n'abandonne jamais les règles de la justice.

- Autour de la Tempérance :
  - Édition :

    Fervorem vite discretio temperet in te.

  - Traduction :

    Que le discernement tempère en toi la passion de la vie.

La similitude d'un tel dispositif avec les mandorles épigraphiques des chapiteaux de Cluny est réelle, et le rôle des inscriptions du lectionnaire ne se laisse pas résumer à une identification des sujets figurés. Pour autant la relation de proximité ici instaurée entre la figure et son inscription ne produit pas les harmoniques signifiantes caractéristiques du *titulus* tel qu'il a pu être défini plus haut. D'une part le texte des inscriptions reste centré sur une qualification des vertus cardinales, et d'autre part ces inscriptions ne contribuent pas à mettre en relation les parties de l'image comme peuvent le faire la séquence des tons du plain-chant, le thème des saisons ou l'anaphore autour de la prudence dans les chapiteaux du rond-point de Cluny III. Le rôle *dynamique* des inscriptions des chapiteaux — elles confèrent à l'image un sens de lecture, et par là, une véritable construction syntaxique — est absent de celles des médaillons des Vertus du lectionnaire[22].

---

[22] Les textes prenant place au sein des images et participant activement à leur organisation ne sont pas nécessairement longs ni complexes comme ceux des chapiteaux de Cluny ou des enluminures citées dans ce chapitre. Voir par

La présence des inscriptions de ces médaillons peut être comprise dans une topographie générale de l'image. Si l'on considère l'ensemble de la composition, on voit que l'écrit en occupe, pour ainsi dire systématiquement, les principales articulations (les cadres de sa structure interne et son encadrement d'ensemble). Il intervient également en de multiples endroits par le truchement des phylactères que tiennent les personnages. Cette sorte de *mise en texte de l'image* se manifeste particulièrement dans les inscriptions de son encadrement, qui condensent, en quatre hexamètres, le contenu de l'image[23] :

- Transcription :
  - En haut, sur deux lignes :
    1. + PERPES . AMATORVM .
    2. DILECTOR . XPE . TUORUM :
  - À droite, sur une seule ligne :

    IN . TE . PRESVL . AMAT . TVBA . QD .
    SYMMISTICA . CLAMAT :
  - En bas, sur deux lignes :
    1. QUOD . NOVA . LEX . PROMIT .
    2. LIBRIS . ET CORDE . RECDIT :

---

exemple, dans le domaine de l'ivoire, le plat représentant le Christ en majesté du Hessisches Landesmuseum de Darmstadt (avant 1000) : les bandes qui partitionnent le champ en quatre autour du Christ portent les mots *lux*, *lex*, *rex* et *pax*. Sur cette œuvre, voir *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, éd. V.H. Elbern, Düsseldorf, 1962, vol. 3, 360, p. 78 ; A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser (VIII. XI. Jahrhundert)*, Berlin-Oxford, 1969, vol. 2, cat. 72, p. 33-34.

[23] Transcription, édition et traduction inédites. Dans le cadre d'une analyse proposant une perception analogique des inscriptions monumentales et des inscriptions s'insérant dans des enluminures, il me semble pertinent d'appliquer les mêmes règles de transcription à ces deux objets.

- À gauche, sur une seule ligne :

  HINC . DVLCI . GVSTV . QD . RUMINAT . EXHIBET . ACTV :

- Édition :

  Perpes amatorum dilector, Christe, tuorum ;
  In te, presul amat tuba q(uo)d symmistica clamat.
  Quod nova lex promit libris et corde rec(on)dit ;
  Hinc, dulci gustu q(uo)d ruminat, exhibet actu.

- Traduction :

  Tu es, Christ, l'ami perpétuel de ceux qui t'aiment ;
  En toi, le prélat aime ce que clame la trompette complice.
  Ce que la nouvelle loi dévoile est caché dans les livres et dans le cœur ;
  Ce que l'on y rumine, au goût suave, conduit à l'action.

Les inscriptions de l'encadrement évoquent les deux figures principales de la composition, le Christ et le prélat, puis le rapport de l'ancienne à la nouvelle loi, qui fait écho à la présence des prophètes et des apôtres autour de ces deux figures ; le dernier vers enfin, énonce l'*action* comme une conséquence de la rumination de l'Écriture, et fait ainsi le lien avec les vertus cardinales, vertus de l'action, comme l'explicitent les inscriptions déjà citées qui les accompagnent[24].

L'idée d'une relation dynamique entre les sujets figurés, d'une recréation par l'écriture de cette relation entre les sujets que la cons-

[24] Par leur position périphérique, les médaillons épigraphiques jouent un rôle secondaire dans la composition iconographique. En revanche, ils en occupent le centre dans une enluminure de l'évangéliaire regensbourgeois du Mont-Cassin : Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana, *codex Ottobianus latinus* 74, fol. 193 v° (première moitié du XIe siècle). Sur le contenu et la datation de cette enluminure, voir H. KELLER, « Das Bildnis Kaiser Heinrichs im Regensburger Evangeliar aus Montecassino (Biblioteca Apostolica Vaticana, Ottob. lat. 74) : zugleich ein Beitrag zu Wipos *Tetralogus* », *Frühmittelalterliche Studien*, 30, 1996, p. 173-214.

truction de l'image met en scène, se retrouve dans l'inscription qui encadre l'enluminure du lectionnaire. En cela cette image rejoint la définition du *titulus* et en partage les caractéristiques avec les inscriptions des chapiteaux de Cluny. Au demeurant l'inscription d'encadrement du lectionnaire entretient une relation spatiale *de type global* avec le contenu figuratif de l'image, et non la relation terme à terme qui définit l'enracinement réciproque des systèmes de signes et qui caractérise les chapiteaux épigraphiques du rond-point de Cluny III[25]. Au *titulus* qui encadre l'enluminure du lectionnaire peuvent être comparées les inscriptions de nombreuses œuvres sculptées de l'époque romane. La représentation de type théophanique est le cas de figure le plus fréquent ; l'inscription d'un texte exaltant les qualités d'une figure divine ou d'un couple de même nature sur leur dispositif de présentation se rencontre au tympan du Jugement dernier de la cathédrale Saint-Lazare à Autun, sur celui du portail nord de l'église San Miguel à Estella, sur le tombeau de saint Junien dans la collégiale de la ville éponyme (Haute-Vienne) ou dans une peinture de la crypte de Saint-Savin[26].

---

[25] Le plus ancien exemple d'enluminure « encadrée » par un texte en langue latine que l'on a pu recenser est l'image de dédicace du *De laudibus sanctae crucis* de Raban Maur : Amiens, bibliothèques d'Amiens Métropole, ms. 223, fol. 2 v° (second quart du IXe siècle), ill. Raban Maur, *Louanges de la sainte croix*, éd. et trad. M. Perrin, Paris, 1988, p. 38. Sur les origines byzantines de ce phénomène, voir A. ARNULF, *Versus ad Picturas*, p. 319-326.

[26] Autun, Saint-Lazare, façade occidentale, tympan du portail central : mandorle autour du Christ du Jugement dernier (Pl. 92), voir *CIFM* 19, SL 4, p. 56-58) ; Estella (Navarre), San Miguel, tympan du portail septentrional : quadrilobe autour du Christ en majesté (fin du XIIe siècle), voir R. FAVREAU, « L'inscription du tympan nord de San Miguel d'Estella », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 133, 1975, p. 237-246 ; Saint-Junien, collégiale, tombeau de saint Junien : mandorle autour de la Vierge à l'enfant (dernier quart du XIIe siècle), voir *CIFM* 2, HV 83, p. 185-188 et R. FAVREAU et J. MICHAUD, « Les inscriptions du tombeau de Saint-Junien », *Actes du 102e congrès national des Sociétés savantes (Limoges, 1977). Archéologie*, Paris, 1979, p. 145-155, ici p. 151 et suivantes, ill. fig. 3, p. 153 ; Saint-Savin-sur-Gartempe, abbatiale, crypte, peinture de la voûte de la travée orientale : médaillon circulaire autour du Christ en majesté (fin du XIe siècle),

Rares sont les œuvres qui, à l'instar des chapiteaux épigraphiques du rond-point de Cluny III, combinent cette relation d'enracinement réciproque des systèmes de signes avec la production d'un sens relationnel caractéristique de la pratique du *titulus*. Les enluminures souvent citées et commentées du codex d'Uta (c. 1025 — Pl. 149)[27] constituent un exemple de cette conjonction, avec celles des évangiles de Bernward d'Hildesheim (c. 1015 — Pl. 150)[28].

Produire du sens par la construction de l'image

Le C 5 est sans conteste l'image qui « mise » le plus sur cet enracinement. À la différence de toutes les œuvres citées précédemment, il présente une coupure sémantique nette entre ces deux systèmes. (Il ne m'a pas été possible de trouver une œuvre qui, à l'instar de ce chapiteau, associe aussi étroitement des thèmes distincts pour les figures et les inscriptions.) Le matériau commun aux images et à leurs *tituli*, qui marque le point de départ de l'ouverture sémantique des uns par les autres, fait ici défaut : ni sujet, ni thème commun, ni déictique activant la mise en relation des éléments. Kirk

---

ill. *Saint-Savin*, dir. R. Favreau, p. 166, voir *CIFM* 2, 60, p. 102, plus récemment V. DEBIAIS, « L'écriture dans l'image… », p. 106-107.

[27] Sur ce manuscrit, voir *supra* n. 125, p. 164. Il est couramment admis que les enluminures du codex *Aureus* de Charles le Chauve (Munich, BSb, Clm. 14000, c. 870 et dernier quart du xe siècle) auraient servi de protoype, mais pas de modèle unique, à celles des manuscrits produits par la suite au sein du *scriptorium* de Saint-Emmeram à Ratisbonne. Sur la relation entre le codex *Aureus* de Charles le Chauve et le codex d'Uta, voir A.S. COHEN, *The Uta Codex*, p. 137-141. Sur les antécédents du codex d'Uta, voir également A. ARNULF, *Versus ad Picturas*, p. 313 et suivantes. Pour une brève synthèse sur la production picturale de ce *scriptorium* à l'époque ottonienne, voir Fl. MÜTHERICH et K. DACHS, *Regensburger Buchmalerei*…, p. 23-29 ; sinon, voir G. SWARZENSKI, *Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts : Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters*, Stuttgart, 1969 (ÉO 1901).

[28] Hildesheim, Dom- und Diözesanmuseum, ms. 18, fol. 16 v° et 17 r°. Voir *Das kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward*, éd. M. Brandt, Munich, 1993.

Th. Ambrose a vu dans cette coupure sémantique l'indice d'une relation « malléable », faiblement déterminée, entre les systèmes de signes[29]. Ce type de relation constituerait un terreau fertile pour une rumination des images et une approche dialectique que l'auteur associe à la théologie négative[30].

L'analyse a permis de montrer que les propriétés rythmiques et syntaxiques de chaque élément (disposition des figures, mouvements, regards, drapés ; assonances, rimes, coupes, etc.) instaurent entre eux des relations harmoniques qui fonctionnent sur plusieurs plans (visuel, sonore, sémantique et syntaxique). C'est donc le dispositif de présentation des figures et des inscriptions qui pallie l'absence de connexion sémantique évidente entre les systèmes de signes. Si les relations entre les thèmes font preuve d'une certaine malléabilité, cette dernière ne procède pas de la composition iconographique mais des thèmes eux-mêmes, dont on a tenté de décrire les ambivalences. La structure de l'image aurait tendance à réduire le champ des significations en contribuant à la détermination des relations entre les sujets : si la relation métaphorique qui relie les vers des saisons à ceux de la prudence n'est pas dotée d'un sens fort, on ne peut pas pour autant dire qu'elle soit « malléable » ; c'est au contraire de son caractère *forcé* que découlerait une éventuelle faiblesse sémantique de l'image.

Que les chapiteaux épigraphiques usent d'un écart sémantique entre les sujets pour produire un discours métaphorique, c'est à peu près certain ; que ce niveau discursif encourage une appréhension dialectique des éléments signifiants, c'est une conséquence logique ; conclure en revanche que le fonctionnement sémiotique de la composition relève de la théologie négative, c'est attribuer aux images une intention discursive qui n'est probablement pas la leur ; cela revient à confondre la théologie négative avec le langage poétique,

---

[29] K.Th. AMBROSE, « Visual Poetics… », p. 158.

[30] *Ibid.*, p. 162. Sur les implications de la théologie négative dans le champ visuel, voir O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image*, chap. 4 : « Vision et dissemblance », p. 133-185.

sous prétexte que les deux discours peuvent faire usage des mêmes outils discursifs.

Interaction entre les signes

La relation de type spatial que l'on a observée entre les inscriptions et les figures sur les chapiteaux à mandorles épigraphiques de Cluny atteint son paroxysme avec l'irruption d'éléments iconiques dans le champ épigraphique.

Il s'agit d'un phénomène que l'on peut observer notamment dans la mosaïque médiévale ; il n'est pas rare que des personnages empiètent sur les inscriptions qui les concernent directement. Les mosaïstes du cul-de-four de Santa Maria in Trastevere à Rome (c. 1143 — Pl. 146, fig. B) ont largement utilisé cet expédient qui permet de lier visuellement le personnage à son nom[31].

Le phénomène est autrement plus riche de signification sur la face *d* du C 7, où une cloche vient tinter entre les lettres du mot *carmine*. Ce type d'interaction entre les systèmes de signes, que l'on a appelé un « nœud sémiologique », se rapproche d'une œuvre comme le diptyque en ivoire du musée du Bargello à Florence (milieu du XIIe siècle) qui représente le Christ et saint Michel terrassant des créatures maléfiques (Pl. 151)[32] :

- Le Christ terrassant le lion et le dragon :
  - L'inscription se développe sur l'encadrement de l'objet, sur une seule ligne d'écriture à partir du bord supérieur, à droite de la croix hampée tenue par le Christ :

[31] Voir *supra*, n. 9, p. 371.

[32] Florence, musée du Bargello, cat. 1898, n°70-71 : A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit (XI.-XIII. Jahrhundert)*, Berlin, 1972, ici vol. 1, cat. 25-26, p. 15 ; H.L. KESSLER, « Evil Eye(ing) », p. 109 et suivantes. Transcription, édition et traduction inédites.

§ REX DEVS EST ET HOMO QVEM SIMPLEX_
SIGNAT IMAGO . QVO MORS EST_STRATA §
SER_§PENTE LEONE NO[..]TA

- Édition :

Rex deus est et homo quem simplex signat imago
Quo mors est strata serpente leone notata.

- Traduction :

Roi divin et homme est celui que la naïve représentation signifie
[Et] par qui la mort est écrasée sous la forme du serpent et du lion.

▪ Saint Michel terrassant le démon :

- La disposition est la même que dans le cas précédent ; l'inscription commence à l'aplomb de la tête de l'archange ; chaque vers est précédé d'un signe en forme d'étoile qui figure peut-être la marque d'un trou dans l'ivoire :

SVB FIDEI § SCVTO MICAHEL STANS CORPO_§RE
TVTO § HOS§TEM § P§STERNIT . PEDE CALCAT
CVSPIDE § PVNGIT

- Édition :

Sub fidei scuto Micahel stans corpore tuto
Hostem p(ro)sternit pede calcat cuspide pungit.

- Traduction :

Michel, tenant ferme sous le bouclier de la foi, de tout [son] corps
Abat l'ennemi, de [son] pied le foule, de [sa] lance le perce.

Les figures interviennent en de nombreux points sur l'encadrement des images ; l'une de ces interventions est particulièrement intéressante : on l'a signalé, la croix que tient le Christ dans

sa main déborde sur le côté supérieur, juste avant le premier mot du texte — *rex*. Il semble que l'icône de la croix-objet vienne ici se substituer au signe graphique +, qui marque le début de nombreuses inscriptions (aucun autre signe ne vient indiquer le début du texte en question).

Cette compénétration des systèmes de signes, peut paraître anecdotique ; on n'a guère qu'un seul exemple à citer pour les trois chapiteaux épigraphiques du rond-point de Cluny III. Il serait pourtant légitime de se demander si elle ne serait pas l'indice d'une relation plus profonde entre la disposition des mots (ou des lettres) et la construction formelle de l'image.

Un principe commun d'organisation des systèmes de signes : la notion d'espacement de l'écriture

On a cité plusieurs exemples où la disposition d'un *titulus* sur l'encadrement d'une figure, d'un groupe ou d'une image dans son ensemble, se révèle indépendante de la configuration interne des éléments encadrés. Le C 8, en revanche, fait coïncider cette position encadrante de l'écrit — le bandeau qui ceinture le chapiteau est en quelque sorte un encadrement horizontal de l'image — avec le phénomène d'enracinement réciproque des systèmes de signes. La continuité du support des inscriptions instaure une relation de type global avec la composition iconographique tandis que la segmentation du champ fait correspondre chaque figure à une inscription.

Le support des inscriptions du C 8, par sa continuité autant que par sa position en surface de l'image, n'est pas sans évoquer les bandeaux occasionnellement épigraphiques qui traversent des tympans sculptés comme ceux des portails occidentaux de la cathédrale Saint-Lazare à Autun ou de l'abbatiale Sainte-Foy à Conques. On se penchera en particulier sur ce dernier exemple, dont l'étude par Charles F. Altman puis Jean-Claude Bonne a mis en lumière des caractéristiques qu'il serait à mon sens profitable de comparer à celles du C 8.

Les inscriptions du tympan de Conques se déploient sur quatre niveaux de bandeaux que l'on numérotera de haut en bas. Au premier niveau, le bandeau est interrompu par la théophanie centrale ; au demeurant la forme convexe qu'il prend aux abords des nuées qui entourent le Christ indique très probablement sa continuité fictive en arrière-plan. On considérera par conséquent que, à l'instar des autres niveaux, le niveau supérieur est parcouru par un unique bandeau, dont on distinguera la partie gauche et la partie droite dans la transcription inédite qui suit. Chaque bandeau est parcouru par une seule ligne d'écriture :

- 1er bandeau, partie gauche :

  SANCTORVM CETVS STAT XPISTO IVDICE LETVS

- 1er bandeau, partie droite :

  HOMNES PERVERSI SIC SVNT IN TARTARA MERS

- 2e bandeau :

  SIC DATVR ELECTIS AD CELI GAVDIA V[.]CTIS
  GLORIA PAX REQVIES PERPETVVSQ ; DIES
  + PENIS IN IVSTI CRVCIATVR IN IGNIBVS VSTI
  DEMONAS ATQ ; TREMVNT : PERPETVOQ ;
  GEMVNT :

- 3e bandeau :

  [..]STI PACIFICI MITES : PIETATIS AMICI : SIC
  STANT . GAVDENTES . SECVRI NIL
  METVENTES + § FVRES MENDACES FALS D
  CVPIDIQVE RAPACES SIC SVNT DAMPNATI
  CVNCTI SIMVLET SCELERATI

- 4e bandeau (bordure inférieure du tympan) :

  O PECCATORES TRANSMVTETIS NISI MORES :
  IVDICIVM DVRVM VOBIS SCITOTE FVTVRVM :

Il s'agit de douze hexamètres léonins riches ; le premier et le dernier bandeau accueillent deux distiques, les bandeaux intermédiaires, deux quatrains :

1. *Sanctorum cetus stat Christo iudice letus*.
2. *Hom(i)nes perversi sic sunt in Tartara mers(i)*.

3. *Sic datur electis, ad celi gaudia v*[*e*]*ctis,*
4. *Gloria, pax, requies, perpetuusque dies*.
5. *Penis iniusti cruciatur in ignibus usti ;*
6. *Demonas atque tremunt, perpetuoque gemunt*.

7. [*Ca*]*sti, pacifici, mites, pietatis amici*
8. *Sic stant, gaude*[*n*]*tes securi nil metuentes*.
9. *Fures, mendaces, fals(i), cupidique rapaces*
10. *Sic sunt dampnati cuncti simul et scelerati*.

11. *O peccatores transmutetis nisi mores,*
12. *Iudicium durum vobis scitote futurum*.

Jean-Claude Bonne propose la traduction suivante[33] :

> L'assemblée des saints se tient debout, joyeuse, devant le Christ-Juge.
> Les hommes pervers sont ainsi plongé [sic] en enfer.
>
> Ainsi sont donnés aux élus, unis pour les joies du ciel,
> La gloire, la paix, le repos et la lumière perpétuelle.
> Les injustes sont torturés par les tourments, brûlés dans les flammes ;
> Ils tremblent des démons et gémissent sans fin.
>
> Les chastes, les pacifiques, les doux, les amis de la piété
> Se tiennent ainsi, debout, dans les joies, en sécurité et sans crainte.

[33] J.-Cl. BONNE, *L'art roman*…, p. 216-217 ; autre trad. française dans *CIFM* 9, A 10, p. 20-23.

Les voleurs, les menteurs, les trompeurs, les cupides, les pillards,
Sont ainsi damnés tous ensemble avec les scélérats.

Ô pécheurs, si vous ne changez vos mœurs
Sachez qu'un jugement sévère vous attend.

Les bandeaux prennent une part très active dans la composition figurative. Ils partagent le tympan en trois principaux registres et forment une partie de l'architecture du paradis et de l'enfer au registre inférieur. Les vers occupent la quasi-totalité du champ que leur offrent ces bandeaux[34], or il est essentiel à la compréhension de l'ensemble de remarquer que leur contenu fait écho aux scènes qui leur sont directement associées, et que, d'une manière globale, leur disposition reprend (sauf pour les vers 11 et 12) le clivage institué par le Christ entre le bien et le mal, comme le tableau suivant peut le faire apparaître :

1. *Sanctorum cetus stat Christo iudice letus.*	2. *Homines perversi sic sunt in Tartara mersi.*

3. *Sic datur electis, ad celi gaudia vectis,*	4. *Gloria, pax, requies, perpetuusque dies.*	5. *Penis iniusti cruciatur in ignibus usti ;*	6. *Demonas atque tremunt, perpetuoque gemunt.*

7. *Casti, pacifici, mites, pietatis amici*	8. *Sic stant, gaudentes securi nil metuentes.*	9. *Fures, mendaces, falsi, cupidique rapaces*	10. *Sic sunt dampnati cuncti simul et scelerati.*

11-12. *O peccatores transmutetis nisi mores, iudicium durum vobis scitote futurum.*

[34] Une seule portion de bandeau est restée vierge de toute inscription (en plus des montants verticaux qui étayent les structures du registre inférieur du tympan) : elle se situe très précisément au niveau de la porte de l'enfer, à la fin du mot *futurum*. Sur la position hautement signifiante de ce dernier mot, voir J.-Cl. BONNE, *L'art roman*…, p. 219.

On observe bien ici, comme à Cluny, un enracinement réciproque des systèmes de signes, dans la mesure où sujets figurés et inscriptions entretiennent des relations de proximité spatiale.

Selon Charles F. Altman, le schéma d'opposition qui caractérise une composition iconographique telle que le tympan de Conques doit être comparé à la structure du récit épique ; cet auteur prend l'exemple de la *Chanson de Roland* (c. 1100)[35]. Il est dès lors vraisemblable que l'introduction d'une composition versifiée au cœur de la composition iconographique traduise une conception proprement épique de la représentation du jugement dernier, et par là de la lutte historique du bien contre le mal dans la perspective du jugement dernier[36]. Jean-Claude Bonne écrit à ce propos :

> Il ne s'agit donc pas seulement d'une mise en espace — après coup — d'un texte, mais d'une exposition de la forme — historiquement différenciée — d'*espacement* qui constitue — originairement — le poème, une exhibition non pas de la totalité de ses effets, mais de son fonctionnement dominant[37].

Bien que les enjeux thématiques du C 8 du rond-point de Cluny III n'aient rien de commun avec le tympan de Conques, le dispositif épigraphique qui s'y trouve peut être rapproché de celui du tympan. (Certains vitraux de Suger à l'abbaye Saint-Denis (Seine-Saint-Denis) pourraient également être analysés dans cette perspec-

---

[35] Ch.F. ALTMAN, « Interpreting Romanesque Narrative : Conques and the *Roland* », *Olifant*, 5.1, 1977, 4-28.

[36] On peut également citer le panneau du Jugement dernier de la Pinacothèque Vaticane (c. 1061-1071). Sur cette œuvre, voir la notice de S. Romano et F. Dos Santos dans *Riforma e tradizione*, dir. S. Romano, p. 45-55. Dans le domaine monumental, le cycle iconographique le plus anciennement conservé (seulement en partie) associant une composition versifiée à chaque scène se trouve sur les murs de l'église Sankt Georg à Reichenau-Oberzell (Bade-Würtemberg, fin du Xe siècle). Voir A. ARNULF, *Versus ad Picturas*, p. 229-232 ; sur le cycle lui-même, voir K. KOSHI, *Die frühmittelalterlichen Wandmalereien der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Bodenseeinsel Reichenau*, Berlin, 1999.

[37] J.-Cl. BONNE, *L'art roman…*, p. 217.

tive[38].) En effet, du double choix d'un champ épigraphique autonome et continu et d'une segmentation de ce champ par la disposition des inscriptions (sur deux lignes) résulte une composition où les différents systèmes de signes s'inscrivent dans une seule et même trame. Dans le C 8 comme dans le tympan, l'*espacement* de l'écriture et la structure (rythmique) de la composition figurative semblent répondre à un principe d'organisation commun[39].

---

[38] Des images comme celles du quadrige d'Aminadab ou de l'érection du Serpent d'airain présentent déjà visuellement, et ce au prix d'une certaine complexité figurative, l'exégèse des thèmes bibliques que les *tituli* soulignent par leurs propres moyens. Sur ces médaillons, voir L. GRODECKI, « Les vitraux allégoriques de Saint-Denis », *Étude sur les vitraux de Suger à Saint-Denis (XIIe siècle)*, Paris, 1995 (*Corpus Vitrearum Medii Aevi*, France, Série études, 3), p. 51-83, ici p. 59-68, ill. pl. II a (quadrige d'Aminadab), p. 79-81, ill. pl. IV a (élévation du Serpent d'airain). Pour l'inscription principale du médaillon du quadrige d'Aminadab — *Foederis ex arca Christi cruce sistitur ara ; / Foedere majori vult ibi vita mori* —, on privilégiera la traduction de Fr. Gasparri à partir des *Gesta Sugerii Abbatis*, qui, à la différence de celle proposée par L. Grodecki, rend l'ablatif *cruce* du premier vers : Suger de Saint-Denis, *Gesta Sugerii Abbatis*, éd. et trad. Fr. Gasparri, *Œuvres*, t. 1, Paris, 1996 (Les classiques de l'histoire de France au Moyen Âge, 37), p. 54-155, ici p. 149. Pour l'édition et la traduction des vers inscrits sur le médaillon de l'élévation du Serpent d'airain, voir *op. cit.* Sur la conservation des verrières auxquelles appartiennent ces médaillons, voir L. GRODECKI, « Les verrières de Moïse et des « allégories de saint Paul » », *Les vitraux de Saint-Denis : étude sur le vitrail au XIIe siècle*, Paris, 1976 (*Corpus Vitrearum Medii Aevi*, France, Série études, 1) p. 93-102.

[39] Voir également la question de la dynamique visuelle de l'écriture dans l'image analysée dans le livre de K.Chr. GHATTAS, *Rhythmus der Bilder : Narrative Strategien in Text- und Bildzeugnissen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Cologne, 2009, p. 132-140 (exemple de la Tapisserie de Bayeux, conservée au Centre Guillaume le Conquérant, seconde moitié du XIe siècle).

L'ÉCRIT DANS LE FONCTIONNEMENT SÉMIOTIQUE DE L'IMAGE : VERS UNE RELÈVE DU RYTHMIQUE PAR LE SCRIPTURAL

Maintenant que l'on a caractérisé les relations de nature sémantique et spatiale entre éléments scripturaux et non scripturaux dans les chapiteaux épigraphiques du rond-point de Cluny III, il convient de porter un regard synthétique sur le rôle des inscriptions dans ces chapiteaux. Quelles sont les conséquences de la présence de ces inscriptions dans leur fonctionnement sémiotique ?

Les inscriptions du C 8 se caractérisent autant par la continuité du champ dans lequel elles s'insèrent que par la linéarité du propos développé par les vers. On a ainsi pu émettre l'hypothèse que la forme du dispositif épigraphique avait été pensée en relation avec la nature du contenu, d'où l'idée d'un « itinéraire épigraphique » de la rédemption musicale dont il est question dans le poème. Placé au premier plan de la composition, le poème épigraphique du C 8 « entraîne » les jongleurs (et le décor végétal qui leur sert de dispositif de présentation) dans son mouvement propre.

Avec les chapiteaux à mandorles épigraphiques prédomine au contraire un compartimentage des éléments discursifs de la composition. On a décrit le double fonctionnement (fractionnant et itératif) d'un tel dispositif [40] ; si la disposition des inscriptions sur la bordure des mandorles respecte le fractionnement de la quaternité de figures, les textes poétiques, par leur contenu comme par leur forme littéraire, imposent à leur environnement figuratif les conséquences structurelles de leur discursivité.

Or il n'existe ni contradiction dans le croisement d'un rythme poétique avec un rythme visuel, ni redondance lorsque de tels rythmes coïncident les uns avec les autres. Dans un cas comme dans l'autre, pour un type de dispositif (C 8) comme pour un autre (C 5 et

[40] Voir *supra*, p. 305.

C 7), les systèmes de signes conservent leur *autonomie* respective ; et pourtant la présence des inscriptions a de réelles conséquences sur le fonctionnement sémiotique de l'image. Ces deux aspects sont d'égale importance. Par l'intervention des inscriptions, la structure de l'image, autrement dit la *syntaxe* iconographique, en ce que l'agencement des éléments qui la constituent a un caractère signifiant, *n'est plus* purement visuelle, mais elle l'est *encore*. On a ici affaire à un processus dialectique, une *relève* (*Aufhebung*) par le l'élément scriptural de la composition figurative de l'image et de ses rythmes visuels[41]. Le premier s'ajoute à la seconde sans combler aucun manque, l'écriture *constitue l'image en s'y ajoutant*.

Dès lors que l'écriture « s'invite » à tel point dans la composition figurative de certains chapiteaux du rond-point de Cluny III, il devient possible d'envisager une intervention des inscriptions qui ne se laisse pas circonscrire aux seuls chapiteaux épigraphiques, mais qui concerne potentiellement toute l'iconographie du rond-point.

---

[41] Sur la traduction du concept d'*Aufhebung* (Hegel) par « relève », voir J. DERRIDA, *Marges de la philosophie*, p. 143. Sur la dialectique hégélienne de la *négation* et de la *conservation* dans l'*Aufhebung*, voir ID., *L'écriture et la différence*, Paris, 1967, p. 167-168 et 405. Pour toutes les notions empruntées à l'œuvre de J. Derrida, on consultera avec profit l'index électronique *Derridex*, hébergé à l'adresse http://www.idixa.net.

CHAPITRE 10

Une économie visuelle de portée musicale

L'hypothèse d'un fonctionnement global de l'œuvre

Il est temps de porter un regard rétrospectif sur les regroupements de chapiteaux opérés dans la troisième partie. Jusqu'à quel point ce découpage fondé sur des signaux iconographiques élémentaires (formes corinthiennes, mandorles/hexagones) est-il pertinent ? La distinction est-elle de pure forme ou a-t-elle des implications d'ordre structurel, syntaxique, symbolique ?

Malgré la cohérence quaternaire des thèmes et la possibilité de certains regroupements, l'œuvre se dérobe à une lecture systématique. Outre le fait que les chapiteaux se distinguent les uns des autres par le choix des sujets, plusieurs d'entre eux présentent des caractères singuliers :

- Un seul chapiteau est dépourvu de sujets figurés (C 1) ;
- Un seul chapiteau présente une végétalité dépourvue de toute forme corinthienne ou corinthisante (C 6) ;
- Les deux chapiteaux ayant un thème commun — les tons du plain-chant — montrent des dispositifs bien distincts (C 7 et C 8) ;
- Un seul chapiteau présente un abaque droit et un dispositif d'ostension des figures de forme hexagonale, anépigraphe de surcroît (C 4).

Comment appréhender l'œuvre dans son ensemble sans noyer ces singularités ? Une synthèse de toutes les données issues de l'analyse structurelle et syntaxique des chapiteaux est-elle possible ?

On reviendra dans un premier temps sur le décor végétal, puis sur la question des dispositifs de présentation des figures, pour tenter, dans un troisième temps, d'élaborer une synthèse.

VÉGÉTALITÉ : LA MATRICE CORINTHIENNE ET SES VARIATIONS

Après avoir examiné la mise en œuvre du chapiteau corinthien à l'échelle macroscopique comme à l'échelle microscopique et en avoir décrit les propriétés formelles et les potentialités syntaxiques, il convient d'aborder son rôle dans l'ensemble de l'iconographie du rond-point de Cluny III.

La végétalité n'est pas le seul élément du chapiteau corinthien qui joue un rôle récurrent — si ce n'est structurant — dans l'iconographie du rond-point : la superposition d'une échine circulaire et d'un abaque à cornes en font également partie. On entendra donc par *forme corinthienne* l'ensemble des éléments structurels et décoratifs qui composent le chapiteau corinthien.

Tous les chapiteaux de l'ensemble dont la structure et le décor végétal ne sont pas strictement corinthiens en appellent à cette *forme*, or la possibilité même de décrire leur végétalité, par les formes qui les composent ou l'ordre qui les dispose, comme une *variante* du chapiteau corinthien l'atteste, y compris pour le C 6, dont la plastique n'est absolument pas corinthienne mais dont la structure en observe certains caractères. Rien n'est alors moins surprenant que de voir un chapiteau purement corinthien s'intégrer à l'ensemble (C 1)[1].

[1] La sculpture du rond-point de Notre-Dame d'Orcival (Puy-de-Dôme) présente le même rapport de 1/8, cette fois en faveur des chapiteaux entièrement végétaux ; ill. M.-Bl. POTTE *et al.*, *Notre-Dame d'Orcival, Auvergne*, Lyon, 2008, p. 18. À

On l'a dit en ouverture du chapitre 3, loin de faire office de « bouche-trou » comme l'ont pensé certains auteurs, la présence du C 1 démontre en quelque sorte que les formes corinthiennes font partie intégrante de l'iconographie de l'ensemble. Ainsi est-il manifeste qu'aucune nécessité ne prédétermine leur rôle de dispositif de présentation (C 2 et C 3) et que leurs propriétés rythmiques portent leur propre raison d'être (elles n'attendent pas qu'une syntaxe textuelle vienne s'y ajouter, comme sur le C 8).

S'il existe des relations de « dépendance » entre les formes corinthiennes et les autres éléments signifiants, elles s'exercent — pour ainsi dire — *en direction* de celles-ci : tous les systèmes de signes s'y enracinent de près ou de loin, que ce soit par les formes du décor, la structure de ce dernier ou par celle de la corbeille. Je pense par conséquent que la forme corinthienne peut être considérée comme une *matrice formelle et figurative* pour toute l'iconographie du rond-point en ce qu'elle régit, de fait ou par le truchement de ses variantes, tous les ressorts rythmiques ou syntaxiques de l'ensemble. Elle constitue la *trame* de cette iconographie, son *principe d'organisation*.

*

Accepter le rôle matriciel de la forme corinthienne est une chose ; interpréter ses variations en est une autre. On se trouve face à une alternative. Une première idée de solution serait de tenir pour

---

Cluny, K.J. CONANT (*Cluny : les églises…*, p. 88) a mis en relation le nombre de chapiteaux à sujets — sept — avec l'implantation des colonnes du rond-point, ayant calculé que ces dernières étaient situées à 7 pieds d'entre-axe sur la courbe de l'abside. D. VON NAREDI-RAINER et P. VON NAREDI-RAINER (« Das achte Kapitell… », p. 268-277) évoquent la symbolique funéraire du nombre 7 qui devrait être associée au rond-point en tant que lieu d'inhumation d'Hugues de Semur. Ces rapprochements, pour exacts qu'il puissent être, n'en sont pas moins artificiel, la mise à l'écart du C 1 n'apparaissant pas pertinente pour les raisons que l'on a exposées.

nécessaire la relation existant, au sein de chaque composition, entre le décor végétal, les sujets figurés et, le cas échéant, les inscriptions. La seconde consisterait à prendre la variation pour un principe appliqué sans corrélation avec le contenu des chapiteaux[2].

L'analyse du C 8 joue en faveur de la première piste : l'hypothèse de lecture proposée décrit une sorte de lien « structural » entre les caractéristiques du décor végétal et le contenu discursif du chapiteau[3]. En revanche, il ne paraît pas possible d'expliquer par leur contenu respectif la raison pour laquelle les décors végétaux du C 5 et du C 7 diffèrent l'un de l'autre, alors que les dispositifs de présentation des figures et des inscriptions y sont identiques. Dans ce cas, et davantage encore dans celui du C 4, la seconde piste semble devoir s'imposer. Tout en évitant l'effet sclérosant d'une pure répétition des formes, la variation de certains paramètres (dimension et agencement des feuilles) crée une sorte de répétition animée, dynamique, et accentue la visibilité des points communs (le dispositif des mandorles pour le C 5 et le C 7 par exemple) par un contraste que l'on peut dire *dialectique*.

Cette dialectique de la répétition et de la variation fonctionne également au niveau du détail. On a vu que certaines terminaisons des feuilles du registre inférieur avaient l'apparence de bourgeons (C 4, C 5 et C 7), d'autres de pétales (C 8) ; d'autres se recourbent vers le bas (C 4 et C 8), d'autres encore se projettent à l'horizontale (C 5) ou s'érigent verticalement (C 7). Dans la priorale d'Anzy-le-Duc, les chapiteaux du premier doubleau de la nef présentent de simples terminaisons à trois pétales (ch. 3 et 38 —Pl. 88) ; il en va de même au portail du Vieux Saint-Vincent de Mâcon (Pl. 95, fig. B). À Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay, les acanthes « fructifient ». Sur certains chapiteaux, la floraison et la fructification des acanthes accentuent la distinction des registres du décor végétal,

---

[2] La notion de *contenu* résume ici tous les éléments signifiants associés au décor végétal des chapiteaux du rond-point.

[3] Voir *supra*, p. 279 et suivantes.

voire instaurent entre ceux-ci une tension visuelle ; c'est le cas sur celui des Vents (ch. 23 — Pl. 108) ou celui du sacrifice de Caïn et Abel (ch. 94 — Pl. 113)[4]. Au rond-point de Cluny III, seul le décor végétal du C 8 instaure une tension entre ses deux registres par le truchement d'une floraison d'acanthe.

D'une manière générale, la mise en œuvre de terminaisons susceptibles d'évoquer différents stades de croissance du végétal pourrait être davantage destinée à greffer un *élément organique* sur la végétalité corinthienne du rond-point de Cluny III[5], sans qu'il soit forcément question de décrire les stades successifs d'une seule et unique croissance. On peut se demander si la spécificité du C 6, où le thème de la fructification se place au premier plan, ne pourrait pas se comprendre en relation avec cet élément organique présent sur les autres chapiteaux de l'ensemble. Il convient néanmoins de rester prudent sur ce genre d'association. Je pense plutôt que les terminaisons des acanthes s'inscrivent dans la même logique que les variations observées dans la forme corinthienne : l'élaboration d'une différence (dynamique) dans la répétition[6]. Ainsi la végétalité du rond-point de Cluny III pourrait-elle être décrite comme une véritable *économie visuelle*, structurée par la forme corinthienne et animée par des variations structurelles et décoratives.

---

[4] Autres chapiteaux de l'abbatiale de Vézelay dont les acanthes portent des fruits :

- Nef : ch. 6 (ill. *Le patrimoine de la basilique de Vézelay*, dir. J.-L. Flohic, p. 87) et 61 (Pl. 117, fig. A) ;
- Avant-nef : ch. IV (Pl. 121, fig. B et C) et ch. V (Pl. 122, fig. A et B).

[5] Les principes qui en régissent l'agencement répondent essentiellement à des enjeux formels et architectoniques. La *vie* végétale a peu ou pas d'implication dans ce domaine.

[6] Dans ce cas, la sculpture de Vézelay peut difficilement servir de point de comparaison étant donné la dispersion des chapiteaux concernés ; la tension visuelle n'y serait guère perceptible.

DISPOSITIFS : UNE ARTICULATION DIALECTIQUE (CONTINU/DISCONTINU)

Si la présentation ou non des figures dans des formes ostensives peut être envisagée en termes de dépendance ou d'indépendance (physique) de ces figures vis-à-vis du décor végétal, il va de soi que cette considération est insuffisante. Dans quelle mesure cette alternative (dépendance/indépendance du décor végétal) pourrait-elle être signifiante ?

La comparaison des deux chapiteaux du plain-chant (C 7 et C 8) confirme l'idée déjà avancée que l'ostension des figures n'a rien à voir avec la nature des sujets, car les jongleurs des C 7 et C 8 s'inscrivent dans une seule et même catégorie ontologique. En revanche les deux quaternités de jongleurs n'entretiennent pas le même type de relation avec leur poème épigraphique respectif dans la mesure où les dispositifs diffèrent. Or l'étude de l'agencement des éléments signifiants dans les deux types de dispositif a permis d'observer que celui-ci correspond à deux *ordres* distincts, que l'on peut désigner par le terme de *syntaxe*. Dans le premier groupe de chapiteaux, ne présentant pas de formes ostensives (C 2, C 3, C 6 et C 8), l'agencement des éléments correspond à une syntaxe continue dont la dimension cyclique est essentielle. Le meilleur exemple est sans conteste fourni par le C 2, où la rythmique végétale prend la dimension d'un continuum temporel : le cycle saisonnier. Cette syntaxe continue se décline également dans le C 3 et le C 6, où les continuums géographiques de la Création et du jardin paradisiaque se développent dans la représentation des quatre vents (C 3) et des quatre fleuves du paradis (C 6). Enfin, le même type de relation s'instaure dans le C 8, non que les jongleurs se prêtent par définition à une relation de type continu, mais le contenu du poème, notamment sa description d'une élévation spirituelle, invite à penser la relation entre les jongleurs comme un processus et donc comme une succession d'étapes étalée dans le temps, à laquelle la relation du

dernier et du premier vers donne la dimension cyclique présente dans les autres chapiteaux du groupe.

Cette syntaxe continue qui caractérise une partie des chapiteaux du rond-point de Cluny III, modalité de relation entre les éléments dont la structure cyclique coïncide avec la forme du chapiteau en ronde-bosse, n'est certes pas une singularité du décor de la Grande Église. Deux comparaisons permettront de le suggérer. Parmi les chapiteaux déposés du rond-point de l'abbaye Saint-Pierre de Mozac (Puy-de-Dôme), celui des quatre personnages nus (Pl. 152) — souvent désignés comme des « atlantes »[7], à tort dans la mesure où ils ne supportent rien — donne l'illustration saisissante d'un continuum de l'humain et du végétal tout autour de la corbeille, par un jeu extrêmement varié d'enroulements, de préhensions, d'effleurements, de recouvrements, etc. Les genoux des personnages sont légèrement détachés de l'astragale de la corbeille, comme si les liens de différentes natures qui maintiennent la cohésion de cette quaternité par une tension horizontale étaient plus puissants que la pesanteur des corps. Au regard des nombreuses représentations associant l'homme et le végétal sur les chapiteaux de la nef de l'abbatiale de Mozac, il est tentant de voir dans cette quaternité du rond-point une forme de quintessence de cette relation. Dans un registre plus négatif, on mentionnera les chapiteaux du rond-point de la collégiale Saint-Pierre à Chauvigny (Vienne). Les pièces de cet ensemble où figurent des créatures bestiales voire hybrides présentent différents modes de composition. La symétrie y joue un rôle prépondérant, par-delà le désordre qui peut apparaître au premier abord ; au demeurant, l'un des chapiteaux, où s'affirme une construction dissymétrique, met en scène une forte continuité entre les créatures qui y sont représentées (Pl. 153). Situé du côté nord de la chapelle majeure, le chapiteau en question est peuplé de lions et de monstres au milieu desquels est plongé un « homme siamois » bien connu. Au corps d'un dragon, duquel poussent deux têtes, sur la face ouest du chapi-

[7] J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, p. 163.

teau, s'oppose cet homme siamois, dont les deux corps convergent sous une même tête, sur la face est. Sur les deux autres faces, on observe d'une part des lions reliés par la queue, d'autre part des monstres à tête d'homme barbu, à corps d'oiseau, pattes de lions et queue végétalisée — un oiseau vient se percher à leur extrémité. Par la morsure ou l'hybridation, la griffure, la préhension ou l'enjambement, les créatures du chapiteau forment une chaîne pour le moins hétéroclite, mais ininterrompue, chaque type entretenant avec ceux des deux faces adjacentes des relations différentes (d'où résulte la richesse de la composition).

La syntaxe continue observée sur une part non négligeable des chapiteaux du rond-point de Cluny III est un mode de composition iconographique certainement beaucoup plus répandu dans les décors sculptés de rond-point, où règne la ronde-bosse, que ne le signalent ces brèves comparaisons. Ces dernières laissent néanmoins entrevoir un enjeu sur lequel il faudra revenir : celui du rond-point comme lieu d'expression d'une *plénitude formelle*, qu'elle s'applique à une représentation de type cosmologique, animal, végétal ou autre[8].

Par contraste avec le continuum ornemental des chapiteaux du premier groupe, le compartimentage instauré par les formes ostensives sur les chapiteaux du second groupe engendre une discontinuité que la répétition de ces formes dialectise, et à laquelle les relations entre les figures et les inscriptions délivrent des déterminations, qui peuvent d'ailleurs être de la même nature que celles rencontrées dans les chapiteaux à syntaxe continue et cyclique (c'est le cas des inscriptions des saisons sur le C 5). Il ne semble donc pas possible d'opposer, aux déterminations temporelle, géographique ou spirituelle des relations continues, des déterminations autres, qui seraient propres aux relations discontinues. Peut-être faut-il décrire les implications sémantiques des secondes en négatif de celles des premières : le dispositif de présentation des figures traduit dans le second groupe des relations *d'un autre ordre* que celles qui sous-tendent les quater-

[8] Voir *infra*, p. 429 et suivantes.

nités du premier groupe. Il appartient à chaque quaternité (Vertus (?), Arts, jongleurs) de faire appel ou non à des thèmes complémentaires pour donner consistance à cette syntaxe discontinue, c'est-à-dire pour caractériser à posteriori la nature de ces relations. En l'absence de complément textuel, le C 4 semble jouer au sein du groupe des chapiteaux à formes ostensives un rôle analogue à celui du C 1 parmi les chapiteaux corinthiens du rond-point : de même que le chapiteau corinthien est une forme *en soi*, la quaternité des Vertus (?) n'a nul besoin d'être explicitée, complétée ou commentée par des inscriptions pour faire valoir sa cohérence et son autonomie.

*

La relation binaire des dispositifs éclaire d'une certaine manière le rôle des variations végétales dans la composition de l'ensemble. Je pense pouvoir avancer que ces variations jouent délibérément à l'encontre du statisme que pourrait engendrer cette relation binaire. Elles contrecarrent la fixation de schémas ; chaque chapiteau conserve son autonomie formelle malgré la structure impliquée par le choix des dispositifs. Ainsi l'œuvre sculptée du rond-point ne se contente-t-elle pas de mettre en scène une dialectique formelle et syntaxique. On a observé depuis le départ qu'elle ne se laisse enfermer dans aucun système de lecture élémentaire ; on peut ajouter ici qu'elle ne se résume pas davantage à ce jeu d'opposition des dispositifs dans lequel on propose de reconnaître son fonctionnement dominant. L'œuvre *fonctionne* au-delà de cette dialectique formelle et syntaxique des dispositifs. Cette variation sans portée discursive — en tout cas je ne vois pas laquelle pourrait lui être attribuée —, que l'on serait tenté de désigner comme un *excédent* de variation, est au fond la part non dialectique du fonctionnement sémiotique de l'œuvre, une sorte de bruit de fond qui pourrait désigner la variation pure comme étant à l'origine de tout fonctionnement sémiotique.

ESSAI DE SYNTHÈSE : UNE ICONOGRAPHIE MUSICALE

En dernière analyse, ce « fonctionnement » a-t-il une signification ? Que faire de l'écart entre les dispositifs ? Faut-il y voir une forme de *dissemblance introduite dans l'ordre des quaternités*, comme j'ai pu l'avancer ailleurs[9] ? avec toutes les implications philosophiques, théologiques, anthropologiques, que recouvre ce concept[10].

Les chapiteaux musicaux jouent vraisemblablement un rôle déterminant dans l'architecture conceptuelle de l'ensemble : appartenant chacun à l'un des deux types de dispositif, leurs inscriptions se partagent les deux moitiés du tonaire grégorien. Par cette emprise, il revient au plain-chant de *résoudre l'alternative des dispositifs*. On assiste à la création entre ceux-ci d'un lien immatériel — celui de l'*ordre* des tons, du *nombre* et de la *loi* pour reprendre les termes du vers *Subsequitur ptongus…* —, une « unité de sens » propre à transcender la « discontinuité matérielle » de l'œuvre, pour reprendre les mots de Cécile Treffort[11].

Est-ce *la portée rédemptrice de la compréhension du plain-chant* qui est mise en scène dans cette résolution ? Le problème de la rédemption rejoindrait celui de la dissemblance, mais il est déjà posé — et résolu ! — par le poème du C 8. Le choix de sujets comme les saisons, les vents ou les fleuves du paradis indique que la portée de l'œuvre dépasse la seule condition humaine et l'économie du salut : elle est d'ordre cosmologique.

Dans les chapiteaux musicaux de Cluny comme dans la représentation du Jugement dernier de Sainte-Foy à Conques, le principe

---

[9] S. BIAY, « De l'archéologie du style… ».

[10] Sur le concept de dissemblance, voir O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image*, p. 47-53.

[11] C. TREFFORT, *Paroles inscrites*, p. 75.

d'*espacement* réunit l'écriture et la représentation figurée dans une forme poétique globale : une synesthésie. La prépondérance du thème du plain-chant dans cette synesthésie, sa position à la jonction des deux dispositifs, voudrait peut-être suggérer que la musique (sous-entendu la musique sacrée) serait elle-même le principe de cette poétique — « sans la musique aucune discipline ne peut être parfaite ; il n'est rien sans elle » écrivent Isidore de Séville et Raban Maur[12]. La *relève du rythmique par le scriptural* serait au fond une relève du rythmique par le musical, manière de mettre en scène l'essence musicale du cosmos, non par une description structurante et rationalisante (boécienne), mais par la déclinaison des quaternités qu'elle implique dans une trame ornementale, et l'élaboration de dispositifs formels propres à orchestrer des manifestations poétiques de cette musicalité.

[12] Isidore de Séville, *Libri etymologiarum*, III, 17.1, éd. W.M. Lindsay (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*), sans pagination ; Raban Maur, *De universo*, XVIII, 4, éd. *PL* 111, col. 495 C.

CHAPITRE 11

Iconographie, topographie, architecture

Une participation de l'œuvre à la « construction » du lieu

L'idée d'un « fonctionnement global » de l'œuvre soulève inévitablement la question de son inscription dans l'église. Dans la lignée de l'étude des peintures de la chapelle San Pellegrino à Bominaco (Abruzzes, 1263) menée par Jérôme Baschet, une production historiographique non négligeable a cherché à mettre en évidence l'adéquation du décor monumental au fonctionnement rituel de l'église[1]. La problématique envisagée a été celle de la capacité de l'art à « produire des lieux » ; elle dépasse la simple question de la *convenance* du décor à son lieu d'exposition pour poser celle d'une participation active au fonctionnement du lieu rituel[2].

La question du choix des images en fonction de leur emplacement animait déjà Meyer Schapiro lorsque celui-ci percevait une analogie entre la concentration des enluminures au début du manuscrit dit *Parma Ildefonsus* et celle des chapiteaux à sujet dans le

---

[1] J. BASCHET, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Rome, 1991. Les actes de plusieurs colloques ont traité cette question : *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Saint-Savin, 1993 ; *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, dir. C. Voyer et É. Sparhubert, Turnhout, à paraître en 2012.

[2] J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, chap. 1 : « Le lieu rituel et son décor », p. 67-101 ; *ID.*, « Prologue. Images en acte et agir social », *La performance des images*, éd. A. Dierkens *et al.*, p. 9-14, ici p. 11-12.

chevet de Cluny III[3]. Toutefois, la discussion ne saurait s'en tenir — et ne s'en est pas tenu, on va le voir dans un instant — à la question de la présence ou de l'absence de chapiteaux à sujet dans telle ou telle partie de l'édifice.

Le rond-point est un organe de grande importance dans l'architecture de l'église : c'est une articulation majeure de la grande abside. Selon toute vraisemblance, celui de Cluny III s'intégrait à la clôture interne de l'église (le plan de Pierre-François Giffart[4] l'atteste seulement pour la fin du XVIIe siècle — Pl. 80)[5]. Délimitant le sanctuaire à l'est, il faisait indéniablement partie de son décor ; les historiens de l'art n'ont pas manqué de prendre en compte ce paramètre pour interpréter l'iconographie des chapiteaux.

UNE ADÉQUATION ÉVIDENTE DE L'ICONOGRAPHIE AU LIEU RITUEL

L'historiographie du rond-point de Cluny III a interrogé de façon récurrente la relation entre l'iconographie du rond-point et la liturgie eucharistique pratiquée dans le sanctuaire ou la vie spirituelle des moines clunisiens, dont le rite eucharistique constitue le

---

[3] M. SCHAPIRO, *The Parma Ildefonsus*, p. 7, n. 20.

[4] Gravure signée, intitulée *Conspectus ecclesiae Cluniacensis*, plan au sol et élévation externe de Cluny III (entre 1685 et 1713), publiée à l'origine dans J. MABILLON, *Annales ordinis Sancti Benedicti*, t. 5, Paris, 1713, p. 252-253 ; notice : *CSC* 1.1, Icon. n°1, p. 75-76.

[5] Un ensemble de fragments d'arcature conservés pour partie au musée d'Art et d'archéologie de Cluny et au *Cloisters Museum* de New York a pu être attribué à la superstructure des portions latérales d'une « clôture de chœur » érigée, selon toute vraisemblance, sous l'abbatiat de Pons de Melgueil ou peu après. Voir *CSC* 1.2, p. 609-661, ainsi que Ch.E. ARMI et E. BRADFORD SMITH, « The Choir Screen of Cluny III », *The Art Bulletin*, 66, 1984, p. 556-573 ; J. SCHIRMER, *Gotische Chorabschrankungen in Burgund*, Göttingen, 2000, p. 181. Sur les aménagements choraux en général, voir l'article récent d'E. CARRERO SANTAMARÍA, « Centro y periferia en la ordinación de espacios litúrgicos. Las estructuras corales », *Hortus Artium Medievalium*, 14, 2008, p. 159-178.

moment privilégié. Cette relation se traduit par une caractérisation de la présence divine. On rappellera ici quelques aspects de cette relation. Je crois qu'elle fait l'objet d'une opinion consensuelle, d'où la forme succincte que prendra cet exposé ; l'idée est de brosser cette caractérisation de la présence divine avant d'examiner plus précisément sa place dans le décor de l'église.

Dès l'identification des sujets et l'analyse textuelle des inscriptions, on a pu lire en filigrane de l'iconographie du rond-point une description plus ou moins voilée de la présence divine. La résurrection du Christ, évoquée par le vers *Tertius impingit*…, est l'élément le plus explicite. Ce lien entre la musique sacrée et la Résurrection peut aisément être perçu comme une allusion à la liturgie eucharistique.

De la déclinaison du thème des quaternités sur sept chapiteaux se dégagerait une conception harmonique du monde qui ne saurait être que la marque du Créateur ; cette relation au Créateur devait être explicitée par la théophanie peinte sur le cul-de-four qui surplombait le sanctuaire[6]. Ainsi les moines étaient-ils invités à méditer ces harmonies, démarche rédemptrice que le C 8 met en scène à partir d'un matériau musical tandis que le C 5, où la prudence pourrait être perçue comme une expression de la sagesse divine, fonderait cette démarche sur la maîtrise des arts littéraires. À côté de ce thème rédempteur, les quaternités cosmologiques (saisons, vents et fleuves) pourraient aisément refléter la dimension cosmique de l'église-bâtiment, construite (symboliquement) autour de la *pierre angulaire* de l'autel[7].

---

[6] Voir *CSC* 1.2, p. 587-590.

[7] La dimension cosmique du lieu de culte est particulièrement soulignée par l'inscription des alphabets qui prend part dans le rite de consécration ; voir C. TREFFORT, « *Opus litterarum*. L'inscription alphabétique et le rite de consécration de l'église (IXe-XIIe siècle) », *Cahiers de civilisation médiévale*, 53.210, 2010, p. 153-180, ici p. 162, et *ID.*, « Une consécration « à la lettre ». Sur la « pierre angulaire », voir D. IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu*, p. 275-277. Sur le lien entre l'église et la source des quatre fleuves du paradis, revoir *supra* les trois derniers

Entre une interprétation strictement symbolique des deux quaternités de jongleurs — dont on a retenu de nombreux arguments — et l'interprétation historisante de Kathi Meyer, l'image vétérotestamentaire des musiciens jouant de la musique instrumentale autour de l'Arche d'alliance (2 S 6, 5[8]) a peut-être pris une part dans la conception du C 7 et du C 8, conjointement aux connotations davidiennes qui ont pu être décrites pour le musicien γ du C 7. Honorius Augustodunensis relaie cette comparaison entre les instrumentistes en action autour l'Arche et le chœur, en insistant sur leur disposition *circa altare*[9]. Cette « couronne » de musiciens autour de l'autel, que Guillaume Durand (c. 1230-1296) relie au « chœur » par l'étymologie[10], n'est pas sans évoquer la position des chapiteaux du rond-point autour du sanctuaire.

---

vers de l'inscription composée par Paulin de Nole pour la Basilica Nova de Cimitile/Nole, p. 373. Ces trois vers sont analysés dans G. HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD, *Descriptions monumentales…*, p. 117-119. La métaphore du Christ, source des quatre fleuves qui irriguent le monde, se manifeste également dans l'iconographie des autels portatifs, comme celui de l'abbatiale Sankt Peter à Fritzlar (Hesse, c. 1140) ; voir R. FAVREAU, « Les autels portatifs… », p. 336. Sur l'œuvre elle-même, conservée au musée royal du Cinquantenaire à Bruxelles, voir *Art chrétien jusqu'à la fin du Moyen Âge : catalogue*, éd. Ad. Jansen, Bruxelles, 1964, cat. 38, p. 17, fig. 37, pl. 26. Voir également les décors cités par N. Stratford dans *CSC* 1.2, p. 553.

[8] *Bible*, dir. L. Pirot et A. Clamer, t. 3, p. 488.

[9] Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, I, 139 : *De choro*, éd. *PL* 172, col. 587 D-588 A : *Et Salomon cantores circa altare instituisse dicitur, qui voce, tubis, organis, cymbalis, citharis, cantica personuisse leguntur. Unde et adhuc in choreis musicis instrumentis uti nituntur, quia globi coelestes dulci melodia circumferri dicuntur*.

[10] Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum*, I, 1.18, éd. A. Davril, T. Thibodeau et B.G. Guyot, t. 1 (*CCCM*, 140), p. 18 : *Sane chorus clericorum est consensio cantantium uel multitudo in sacris collecta. Dictus est autem chorus a chorea uel a corona : olim enim in modum corone circum aras stabant et ita psalmos concorditer concinebant*. Trad. C. TREFFORT, « Mémoires de chœurs », p. 222 : « Le chœur des clercs est la réunion de ceux qui chantent ou la multitude rassemblée pour les saints [mystères]. Aussi, on l'appelle *chorus* (chœur) de *chorea* (danse) ou de *corona* (couronne). En effet, autrefois, ils se tenaient autour

Comme on le voit, la relation entre l'iconographie du rond-point et le sanctuaire — lieu où la présence du Créateur se manifeste par la liturgie — coule de sources. Chacun peut apprécier cette adéquation. Cela étant, le concept-même d'adéquation se limite à une description passive du phénomène : l'écho de certains thèmes par rapport à la spécificité liturgique du sanctuaire. L'enjeu de ce chapitre est d'examiner cette relation de manière plus détaillée, d'élucider les modalités formelles et sémantiques (par-delà le choix des thèmes) d'une inscription de l'œuvre dans son contexte architectural et/ou rituel, et ainsi tenter de passer de la voie passive à la voie active — passer de la question de la convenance à la question de la participation des images au fonctionnement du lieu rituel, pour reprendre le vocabulaire employé en début de chapitre. Dans ce but, il sera nécessaire de confronter l'iconographie du rond-point aux autres parties du décor de l'abbatiale et de se pencher sur ce fonctionnement lui-même.

LA CLÔTURE INTERNE DE L'ÉGLISE COMME IMAGE DU PARADIS

Selon Marcello Angheben, l'iconographie du rond-point de Cluny III illustrerait la *structuration des espaces de l'église en fonction de leur hiérarchie et de leurs différents usages liturgiques*[11]. L'iconographie du rond-point de Cluny III prendrait tout son sens comme élément constitutif de la clôture interne de l'abbatiale, également désignée par l'expression « chœur liturgique ». Les chapiteaux du plain-chant évoqueraient spécifiquement la psalmodie pratiquée par les moines[12] tandis que l'ensemble des quaternités ferait du « chœur liturgique » une « image du paradis », hypothèse

---

des autels en formant une couronne, et chantaient ainsi, sur le même ton, les psaumes ».

[11] M. ANGHEBEN, « Sculpture romane et liturgie », p. 132.

[12] Voir P. DIEMER, « What Does *Prudentia* Advise ? », p. 168.

fortement étayée par la présence des quatre Fleuves du C 6, que l'on retrouve dans une configuration jugée similaire dans d'autres églises de Bourgogne[13].

Comme le rappelle Marcello Angheben, la symbolique paradisiaque se développe dans la culture médiévale (dans les textes comme dans les images) suivant une logique d'emboîtement[14]. Elle est en effet susceptible de s'appliquer à une partie de l'église-bâtiment, à son ensemble, à un bâtiment conventuel — le cloître par exemple — voire au monastère tout entier[15]. Elle se développe sur le modèle de la sacralité qu'elle est censée illustrer et répond à une conception polarisée de l'espace[16] : sa nature est différentielle. Comme l'écrit Jérôme Baschet, « l'église est une anticipation du paradis, *en même temps* [je souligne] que la figure du parcours qui y mène »[17].

Chaque manifestation de cette symbolique paradisiaque doit par conséquent être envisagée à la lumière de son contexte littéraire ou monumental. Si l'intégralité du décor de Cluny III était perdue à l'exception des chapiteaux du rond-point, on pourrait imaginer que la symbolique paradisiaque ou la portée rédemptrice de la musique sacrée exprimée par l'iconographie de ces derniers (notamment par le C 6) a été pensée par rapport à l'ensemble de l'abbatiale. Contrairement à ce qu'écrit Charles E. Scillia, c'est toute l'église qui est décrite comme le « déambulatoire des anges » dans la *vita* anonyme

---

[13] M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 38 et 417.

[14] *Ibid.*, p. 22-23.

[15] Honorius Augustodunensis (*Gemma animae*, 149, éd. *PL* 172, col. 590 B-D) compare le cloître au paradis. Sicard de Crémone (*Mitrale*, I, 2, éd. G. Sarbak et L. Weinrich (*CCCM*, 228), p. 8-10, ici p. 10) évoque le paradis pour expliquer l'orientation de l'église. Sur le paradis comme image du monastère, voir la lettre de Pierre Damien citée *supra*, p. 89-90.

[16] A. GUERREAU, « Structure et évolution des représentations de l'espace dans le haut Moyen Âge occidental », *Uomo e spazio nell'alto Medioevo*, Spolète, 2003, vol. 1, p. 91-115 ; D. MÉHU, « *Locus, transitus*… ».

[17] J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, p. 78, 91.

de saint Hugues souvent citée, pas seulement le « chœur », le sanctuaire ni le « déambulatoire » au sens architectural du terme[18].

Selon Marcello Angheben, la valorisation du « chœur liturgique » par l'iconographie du rond-point s'exprimerait par contraste avec une dévalorisation de la zone périphérique — le déambulatoire —, marquée par la présence de thèmes négatifs (figures maléfiques, scènes de violence)[19]. Ce clivage soulignerait la hiérarchie qui distingue ces deux zones dans l'ordre du sacré ; il pourrait en outre refléter leur attribution respective aux moines (« chœur liturgique ») et aux fidèles (déambulatoire)[20].

---

[18] Anonyme, *Alia miraculorum quorumdam sancti Hugonis abbatis relatio*, éd. *Bibliotheca cluniacensis*, col. 458 B : [...] *& Deo iuuante habitationi gloriæ Dei tantam ac talem basilicam intra XX. annos construxit, vt capaciorne sit magnitudine, an arte mirabilior, difficile iudicetur. Hæc eius decoris & gloriæ eius, quam, si liceat credi cœlestibus incolis in huiusmodi vsus humana placere domicilia, quoddam deambulatorium dicas Angelorum*. On trouvera une traduction anglaise de ce passage dans le livre de W. BRAUNFELS, *Monasteries of Western Europe : the architecture of the orders*, Londres, 1993, p. 240-241. Ch.E. SCILLIA (« Meaning and the Cluny Capitals… », p. 133) y voit une description du « chœur » (choir) ; que l'acception du terme soit architecturale (chevet) ou liturgique, le choix de celui-ci n'est pas correct. Ce sont les dimensions de l'église qui font l'objet de louanges dans la suite du texte : en comparaison, Cluny II est décrite comme une prison pour les moines du couvent. Sur les différents sens du mot deambulatorium dans les textes médiévaux, voir D. GRUENINGER, *Deambulatorium angelorum*…, p. 52-59 (Cluny, p. 56-58).

[19] M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 417-418.

[20] Le recoupement du clivage hiérarchique entre les zones centrale et périphérique de l'abside et de la séparation entre l'espace des moines et celui des fidèles n'est pas évoqué *ibid.* ; il l'est en revanche dans *ID.*, « Sculpture romane et liturgie », p. 138 : « [Lorsque scènes violentes et figures démoniaques ont été écartées des chœurs liturgiques], il convient […] de montrer au cas par cas que ce rejet est intentionnel, en se fondant notamment sur la figuration de thèmes liturgiques ou paradisiaques dans le chœur liturgique ou la présence de figures néfastes dans l'espace des fidèles établissant un contraste marqué entre ces deux aires. On peut l'observer dans une remarquable série d'églises bourguignonnes, comme à Cluny, Anzy-le-Duc ou Saint-Laurent-en-Brionnais ». Sur la séparation des clercs et des laïcs dans l'église, voir M. LAUWERS, *Naissance du cimetière*, p. 75-79.

La lecture de Marcello Angheben, qui s'inscrit dans une approche régionale, donc forcément comparative et synthétique, me semble devoir être réexaminée dans le détail autour de deux questions principales. La première concerne la distribution du décor au sein de Cluny III. L'état des connaissances permet-il une restitution suffisamment poussée du décor de l'abbatiale pour permettre d'en apprécier la structure éventuelle, et donc d'acter une valorisation du « chœur liturgique » par le décor sculpté ? La seconde question porte sur la topographie liturgique de l'édifice. Dans la mesure où les vestiges du décor de l'abbatiale attesteraient une structuration du lieu, celle-ci coïnciderait-elle avec la séparation des laïcs et des clercs dans l'église ?

La Grande Église : quel décor pour quelle structure ?

L'étendue du premier chœur des moines, mis en service vers 1120, n'est pas connue ; aucune source ne permet d'établir avec certitude sa limite occidentale avant la réalisation du plan de Pierre-François Giffart (entre 1682 et 1713 — Pl. 80)[21].

Quelle qu'ait été l'étendue du premier chœur, la destruction du vaisseau central de l'église au XIXe siècle rend impossible la restitution du décor sculpté dans sa partie orientale. Par conséquent, la question de la valorisation de l'ensemble de la clôture interne de l'abbatiale par rapport à la partie de la nef accessible aux fidèles, clivage est/ouest que Marcello Angheben a mis en évidence dans le décor sculpté de Sainte-Marie-Madeleine à Vézelay[22], restera définitivement sans réponse.

---

[21] *CSC* 1.2, p. 594. Sur le plan en question, voir *supra*, n. 4, p. 408. Un doute subsiste quant à l'antériorité de ce plan par rapport au réaménagements du chœur opérés sous l'abbatiat du cardinal Bouillon (*ibid.*, p. 596).

[22] M. Angheben, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 43 et 432.

Le décor des parties orientales de l'église est mieux connu grâce aux fouilles de Kenneth J. Conant et au travail d'inventaire de Neil Stratford, pour autant, sa restitution complète n'est pas possible. Les chapiteaux sont pour la plupart conservés à l'état fragmentaire et le lieu d'invention de ces fragments ne permet pas de déterminer leur localisation originale avec précision[23]. Il se dégage cependant des tendances appréciables sur le plan thématique. Selon le diagnostic de Kenneth J. Conant, les fragments collectés attestent la présence de « cinq ou six chapiteaux historiés » auxquels il faudrait en ajouter deux autres, dessinés par Fabien van Risamburgh lors de sa visite à Cluny en 1814[24]. Ces données ont permis à Kenneth J. Conant d'établir une forte représentation des thèmes du combat et du vice ; il en a déduit l'existence d'un « programme raisonné » devant se lire en opposition avec les caractères positifs et vertueux de l'iconographie du rond-point[25].

Sans reprendre les conclusions de Kenneth J. Conant, Marcello Angheben a produit le même raisonnement, ajoutant au corpus précédent le chapiteau acquis en 1949 par le Wadsworth Atheneum de Hartford (Connecticut) dont Neil Stratford a établi l'origine clunisoise[26]. La figure principale est un homme barbu qui chevauche un poisson, brandissant une épée et un rebec.

Il est vrai qu'une certaine homogénéité thématique, radicalement différente de celle du rond-point, se dégage des fragments en

---

[23] Le plan archéologique des fouilles du chevet est reproduit hors-texte dans le *CSC*. 1.1, fig. VIII, p. 14-15.

[24] Voir *infra*, p. 416-417.

[25] K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, p. 87 ; *ID.*, « Mediaeval Academy Excavations at Cluny VIII », p. 12 ; *ID.*, « The Third Church at Cluny », p. 338. N. STRATFORD (*CSC* 1.1, p. 356 ; « La sculpture des parties orientales… », p. 352) n'accepte pas davantage l'idée d'un « programme cohérent » pour les différentes sculptures du chevet de Cluny III que pour le rond-point.

[26] M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 38 (l'auteur définit le rond-point comme un « microcosme préservé de la violence ») et p. 417-418. Sur le chapiteau de Hartford, voir la note suivante.

question. Quelques précisions d'ordre archéologique et iconographique s'imposent néanmoins pour nuancer ce point de vue :

- La localisation dans l'abbatiale du chapiteau de Hartford est méconnue. On ne peut par conséquent supposer qu'il se trouvait à proximité de l'espace liturgique ou dans le chevet. Neil Stratford pense au contraire que ce chapiteau proviendrait plutôt de la partie occidentale de l'abbatiale[27] ;
- Un chapiteau dessiné par Fabien van Risamburgh représente le combat d'un *pilosus* contre un oiseau tricéphale[28]. Il viendrait « probablement » du déambulatoire selon Alain Erlande-Brandenburg[29]. Le seul fondement de cette hypothèse est la réalisation du dessin alors que le chapiteau était encore en place (1814), or, comme le montre un autre dessin de Fabien van Risamburgh, de larges portions de l'édifice subsistaient alors, notamment les petits collatéraux des deux côtés de la nef[30] ; l'argument est donc très fragile. Un petit fragment découvert dans le *pit* VI (à la jonction de la chapelle Saint-Léger et de l'hémicycle) appartiendrait à ce chapiteau : il représente deux segments de corde qui pourraient avoir appartenu à la fronde traditionnellement tenue par le *pilosus* (fragment 6.2)[31]. La probabilité reste faible ;

---

[27] N. STRATFORD, « A Cluny Capital… », ill. fig. 1, p. 10. L'auteur s'appuie sur une comparaison stylistique avec un fragment de tête découvert par K.J. Conant dans la partie sud de la nef, au niveau du 4e pilier (*ibid.*, p. 17, n. 36, p. 19). Cette hypothèse doit être reçue avec la plus extrême prudence.

[28] F. van Risamburgh, carnet de croquis de Cluny (Paris, coll. Tosi-Rivet), fol. 28 r°, dessin à la mine de plomb sur papier blanc, 17-18 octobre 1814 ; notice : *CSC* 1.1, Icon. n°31, p. 93-94. Sur l'identification et l'interprétation de la figure du *pilosus*, voir *supra*, n. 6, p. 255.

[29] A. ERLANDE-BRANDENBURG, « Iconographie de Cluny III », *Bulletin monumental*, 126.3, 1968, p. 293-322, ici p. 318.

[30] F. van Risamburgh, carnet de croquis de Cluny (voir *supra*, n. 28, p. 416), fol. 29 r° ; notice : *CSC* 1.1, Icon. n°31, p. 93.

[31] Notice : *ibid.*, p. 197, voir également p. 93 et 355. Le rapprochement de ce fragment et du dessin a été proposé par M.T. DARLING (« A Sculptural Fragment from

- Un autre chapiteau dessiné par Fabien van Risamburgh — le combat d'un ange armé d'une épée contre un démon armé d'un trident — se trouvait dans le « cœur » [sic] de l'abbatiale selon une mention rapportée par l'auteur du dessin[32]. Par « chœur », il faut vraisemblablement comprendre l'abside et plus précisément le déambulatoire : deux fragments mis récemment au jour pourraient en effet attester la localisation de ce chapiteau dans cette zone[33].

D'autres fragments découverts dans la région du déambulatoire (sauf mention particulière) étayent la lecture de Kenneth J. Conant[34] :

- Quatre fragments d'une figure de guerrier vêtu d'une cotte de maille, portant un casque et un bouclier très mal conservé (lot 15.1, chapelle Saint-Nicolas)[35] ;
- Trois fragments permettant de reconstituer la partie supérieure d'une figure vêtue d'une cotte de mailles, tournée vers la droite, le bras droit tendu (fragment 25.3 collé avec

---

Cluny III and the Three-Headed Bird Iconography », *Animals and the Symbolic in Mediaeval Art and Literature*, éd. L.A.J.R. Houwen, Groningen, 1997, p. 209-223). Un fragment de jupe frangée évoquant le *pilosus* du chapiteau a été découvert par K.J. Conant dans le *pit* XIX (fragment 19.3, notice : *CSC* 1.1, p. 226), mais, comme la remarqué N. STRATFORD (« La sculpture des parties orientales… », p. 352), il ne correspond « pas exactement » à ce chapiteau ; la latéralisation ne concorde pas.

[32] F. van Risamburgh, carnet de croquis de Cluny (voir *supra*, n. 28, p. 416), fol. 31 r° ; notice : *CSC* 1.1, Icon. n°31, p. 94. Sur le thème du chapiteau et les autres occurrences dans la sculpture romane en Bourgogne, voir M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 127 et suivantes.

[33] M. SAINSOUS et J.-D. SALVÈQUE, « Cluny : trois découvertes importantes se rapportant à l'abbatiale de Cluny III », *Bulletin monumental*, 163.4, 2005, p. 381-384, ici p. 383-384.

[34] Cette liste thématique ne rend pas compte de l'intégralité des fragments de chapiteaux figurés ; pour la compléter, voir l'essai de synthèse des données archéologiques par N. Stratford : *CSC* 1.1, p. 353-356.

[35] Notice : *ibid.*, p. 216.

le 39.2 et une pièce du fonds ancien du musée Ochier de Cluny — Pl. 79, fig. A)[36] ;

- Deux fragments d'un corps de femme identifiée comme une personnification de la luxure ou de la terre par Neil Stratford (25.9-25.10)[37] ;
- Un fragment d'un ange tourné vers la droite, brandissant une épée et armé d'une cotte de maille (38.1, partie nord de l'abside — Pl. 79, fig. C)[38] ;
- Un fragment d'une grande figure drapée et armée d'un bouclier tenu à l'envers (39.1 — Pl. 79, fig. B)[39].

Supposer la localisation à proximité de l'abside des chapiteaux de provenance incertaine qui se rattachent à une thématique violente reviendrait à plier la restitution du décor de Cluny III à une simple hypothèse d'agencement — la concentration de cette thématique autour du rond-point. Un chapiteau du 11e pilier de la nef (C 165 — Pl. 77, fig. A), dont le mauvais état de conservation laisse néanmoins apparaître un corps décapité à l'épée, apporte la preuve que la violence attestée dans l'iconographie du déambulatoire n'était pas confinée dans cet espace[40].

---

[36] Notice : *CSC* 1.1, p. 258.

[37] Notice : *loc. cit.* Sur l'identification du sujet, voir N. STRATFORD, « La sculpture des parties orientales… », p. 352. K.J. CONANT (*Cluny : les églises…*, pl. LXXVII, fig. 174) privilégiait l'hypothèse de la luxure ; c'est également la seule hypothèse retenue dans M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 375. Le catalogue de l'exposition *Canossa 1077* reprend les deux interprétations (*Canossa 1077. Erschütterung der Welt : Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik*, éd. Chr. Stiegemann et M. Wemhoff, Paderborn, 2006, vol. 2, p. 75).

[38] Notice : *CSC* 1.1, p. 303.

[39] Notice : *ibid.*, p. 310.

[40] On a proposé de localiser deux autres chapiteaux dans le chevet, voire dans sa partie centrale, sans aucun fondement archéologique : l'un représente le sacrifice d'Abraham, l'autre le péché originel (tous deux sont exposés au musée du Farinier de Cluny, dans l'alignement des chapiteaux du rond-point). Sur les circonstances

On peut tenir pour acquis que le rond-point devait apparaître comme un lieu préservé des incursions du mal (et/ou de la violence) par opposition à tout ou partie de l'iconographie du déambulatoire. Il s'agit en fin de compte de la seule observation d'ordre structurel qui puisse encore se dégager du décor de Cluny III. Cela étant, une remarque est peut-être nécessaire pour nuancer la perception unifiante de l'iconographie du « chœur liturgique » à laquelle invite Marcello Angheben à travers la comparaison des décors des églises bourguignonnes[41]. Si la clôture interne de l'église correspond bien à une

---

de la découverte du Péché originel, voir K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, n. 30, p. 87. On a d'abord pensé que ces chapiteaux appartenaient au rond-point ; voir A.K. PORTER, *Romanesque Sculpture…*, p. 80 et 107 (pour cet auteur, seul le Péché originel appartenait au rond-point ; le Sacrifice d'Abraham provenait de la nef) ; V. TERRET, *La sculpture bourguignonne…*, p. 142. Une distinction stylistique est introduite entre les chapiteaux du rond-point et les deux autres par P. DESCHAMPS (« Notes sur la sculpture romane en Bourgogne », p. 66) ; pour cet auteur, le Péché et le Sacrifice provenaient néanmoins de l'abside. K.J. CONANT (*op. cit.*, p. 87 ; « The Apse at Cluny », p. 32) les plaçait à l'extrémité occidentale du rond-point (hypothèse reprise dans M. AUBERT, « Église abbatiale de Cluny », p. 520). Fr. SALET (*Cluny et Vézelay*, p. 58) localise le Péché originel dans l'abside de manière plus évasive, mais sans autre argument que la qualité esthétique de l'œuvre (repris dans M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 417 ; cet auteur place également le Sacrifice d'Abraham dans le chevet). N. STRATFORD (« The Apse Capitals of Cluny III », p. 78 ; *CSC* 1.2, p. 516) considère quant à lui que les deux chapiteaux peuvent provenir de n'importe quel emplacement dans l'abbatiale — on ne peut que le suivre sur ce terrain — ; il ajoute que le calcaire oolithique dans lequel a été sculpté celui du péché originel a surtout été employé dans les parties orientales de l'église.

[41] Pour une critique des emplois du mot « chœur » dans la description de l'architecture ecclésiale depuis E.E. Viollet-le-Duc, voir Y. ESQUIEU, « Organisation de l'espace ecclésial : introduction », *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, dir. A. Baud, Lyon-Paris, 2010, p. 67-74, ici p. 68. L'emploi du mot « chevet » (du latin *capitium*) n'est pas non plus dénué d'ambiguïté, car s'il désigne un organe architectural dans la présente étude, les sources médiévales peuvent lui donner une acception d'ordre liturgique : *la partie d'un édifice où se trouve l'autel*. Voir J.-P. RAVAUX, « Le texte de 1241 et son importance dans la chronologie de la cathédrale de Reims », *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims*, dir. Br. Decrock et P. Demouy, Langres, 2008, p. 63-66.

hiérarchie sociale, elle enferme un espace lui-même hiérarchisé. Tandis que certains auteurs médiévaux se contentent d'une description bipartite du lieu de culte (espace des laïcs/espaces des clercs)[42], d'autres, comme Raoul de Saint-Trond (1055-1082) ou Guillaume Durand, prônent une vision tripartite, dans laquelle l'espace clôturé présente lui-même une bipartition hiérarchisée entre le chœur et le sanctuaire[43]. L'auteur du *Rationale des divins offices* écrit :

> La disposition de l'église signifie le triple état dans l'Église de ceux qui doivent être sauvés : le sanctuaire signifie en effet l'ordre des vierges, le chœur celui des continents, le corps celui des époux. […] Aussi, le lieu du sanctuaire est plus saint que le chœur et le chœur l'est plus que le corps de l'église, parce que l'ordre des vierges est plus digne que celui des continents, et celui-ci l'est plus que celui des époux[44].

À Cluny, des pavements de mosaïque et d'*opus sectile* décrits par Benoît Dumolin avant la rénovation de cet espace vers 1775-1780 ornaient le sol de la clôture[45]. Ils distinguaient clairement la

---

[42] Voir Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, 215, éd. *PL* 172, col. 585 A ; Sicard de Crémone, *Mitrale*, I, 1, éd. G. Sarbak et L. Weinrich (*CCCM*, 228), p. 5-8, ici p. 5.

[43] Raoul de Saint-Trond, *Gesta abbatum Trudonensium*, éd. *PL* 173, col. 318 C, cit. M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, n. 8, p. 22 : *Nam [ecclesia] habebat, et adhuc habere cernitur, cancellum, qui et sanctuarium, pro capite et collo, chorum stallatum pro pectoralibus, crucem, ad utraque latera ipsius chori duabus manicis seu aliis protensam, pro brachiis et manibus, navim vero monasterii pro utero, et crucem inferiorem, eque duabus alis versus meridiem et septemtrionem expansam, pro coxis et cruribus*.

[44] Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum*, I, 1.14, éd. A. Davril, T. Thibodeau et B.G. Guyot, t. 1 (*CCCM*, 140), p. 17 : *Secundum Ricardum de Sancto Victore dispositio ecclesie triplicem statum in Ecclesia significat saluandorum ; sanctuarium enim significat ordinem uirginum, chorus continentium, corpus coniugatorum.* […] *sacratior quoque est locus sanctuarii quam chorus, et chorus quam corpus, quia dignior est ordo uirginum quam continentium, et illorum quam coniugatorum*. Trad. C. TREFFORT, « Mémoires de chœurs », p. 222.

[45] B. DUMOLIN, *Description historique et topographique de la ville, abbaye et banlieue de Cluny*, Cluny, musée Ochier, ms. 71, c. 1749-1757, *n. v.*, cit. K.J. CONANT, *Cluny : les églises…*, p. 34-35. Voir l'étude des fragments exhumés par les

zone de l'autel matutinal, celle de l'autel majeur et l'espace séparant ce dernier du chœur (pour lequel il n'est pas décrit de pavement spécifique)[46]. On ne peut évidemment pas déduire la structure du décor sculpté de celle des pavements ; il s'agit d'une simple remarque destinée à relancer la question de la signification du clivage entre un centre positif et une périphérie à dominante négative observé dans le décor partiellement restitué de l'abside de Cluny III.

Ce clivage pourrait-il coïncider avec la topographie liturgique du lieu de culte, et ainsi exalter ses implications sociales ? L'absence de violence au niveau du rond-point peut sans doute être pensée corrélativement à la sacralité du sanctuaire. Tel qu'il est institué par la consécration papale, le pôle eucharistique de l'Église clunisienne est effectivement préservé de toute violence[47]. Pour autant, la « dévalorisation » du déambulatoire par l'exposition de thèmes négatifs fait-elle forcément écho à la dévolution de cet espace aux laïcs ?

UN CHEVET À DÉAMBULATOIRE À CLUNY : LE CHOIX D'UNE ESTHÉTIQUE PRESTIGIEUSE

Les attributions du déambulatoire dans l'architecture et le fonctionnement rituel de l'abbatiale seront examinées en deux temps : on posera d'abord la question de son rôle effectif dans la circulation des laïcs, puis on envisagera l'aspect symbolique de la topographie du chevet de Cluny III.

---

fouilles de K.J. Conant : *CSC* 1, p. 765-788 ; Br. MAURICE, « Les pavements du chœur de Cluny III », *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny*, éd. *id.*, p. 363-383, ici p. 369.

[46] Sur les pavements de mosaïque dans les sanctuaires romans, voir les cas étudiés par G. BARRUOL, « L'organisation du chœur liturgique à Saint-André de Rosans, à Ganagobie, et à Cruas », *Saint-André-de-Rosans (Hautes-Alpes) : millénaire de la fondation du prieuré (988-1988)*, Gap, 1989, p. 313-323.

[47] D. MÉHU, *Paix et communautés*…, p. 154.

Le déambulatoire : un organe de circulation ?

La fonction du déambulatoire de la Grande Église est un problème épineux. Le déambulatoire a longtemps été considéré comme un organe de circulation permettant aux laïcs d'accéder aux différents autels du chevet (ceux des chapelles rayonnantes) et/ou à des reliques disposées en arrière du sanctuaire sans y pénétrer, et donc sans entraver l'action liturgique. C'est pourquoi on l'a associé au concept d'« église de pèlerinage »[48].

Ce dernier concept, vecteur d'une lecture mono-causale des fonctions de l'architecture, est désormais daté[49]. Paolo Piva propose de lui substituer celui de « parcours de pèlerinage »[50], plus ciblé mais guère exempt de déterminisme formel dès lors que la forme hémicirculaire du déambulatoire reste associée à priori à un type de parcours bien précis. Encore faut-il prouver que le déambulatoire était bien destiné à être parcouru…

On sait d'une manière générale que l'accès des laïcs aux églises abbatiales était restreint. Les documents relatifs à cette question sont peu nombreux dans le dossier clunisois ; néanmoins, un texte comme le 53e statut de Pierre le Vénérable est instructif à plusieurs titres[51]. Ce statut prévoit l'interdiction aux laïcs et aux clercs,

---

[48] Cette lecture fonctionnaliste du chevet à déambulatoire de Cluny III apparaît (de manière nuancée) dans A. BAUD, *Cluny : un grand chantier…*, p. 181-182. Sur l'emploi du concept de déambulatoire dans l'historiographie française, voir P. MARTIN, « Autour du chœur, le déambulatoire : terminologie et historiographie », *Cinquante années*…, éd. Cl. Arrignon *et al.*, p. 241-250.

[49] Voir Cl. ANDRAULT-SCHMITT, « L'architecture de la Grande Église en question », *Saint-Martial de Limoges : ambition politique et production culturelle (Xe-XIIIe siècles)*, dir. *id.*, Limoges, 2006, p. 219-239, ici p. 230-234 ; B. BRENK, « Les églises de pèlerinage… » ; P. PIVA, « Le déambulatoire et les « parcours »… », p. 81-84.

[50] Sur cette dernière notion appliquée à l'architecture romane, voir *ibid.*, p. 94-110.

[51] Pierre le Vénérable, *Statuta Petri Venerabilis abbatis Cluniacensis IX (1146-1147)*, éd. G. Constable, *Consuetudines benedictinae variae, saec. XI-saec. XIV*, Siegburg, 1975 (*Corpus consuetudinum monasticarum*, 6), p. 83 : *Statutum est, ut*

à l'exception des seuls moines de la communauté, des travées collatérales flanquant le chœur côté nord (*pars illa novi monasterii, quae ad sinistram partem post chorum sinistrum est*) lorsqu'il est permis d'accéder aux autels majeur et matutinal. Pierre le Vénérable entendait par là assurer aux moines la possibilité de se retirer en ce lieu afin de satisfaire les dévotions (*sacra et secretiora*) qui conviennent à la vie religieuse ; les moines devaient pouvoir prier ou faire pénitence à l'abri des regards (*ab hominum remoti conspectibus*).

On peut lire en filigrane de ce statut que, au moins lors des grandes solennités, les clercs, les laïcs appartenant au monastère et peut-être également les pèlerins jouissaient d'une certaine liberté de mouvement dans l'église abbatiale, une liberté dont le statut 53 laisse deviner le caractère envahissant. Mais la possibilité d'atteindre le déambulatoire en ces circonstances n'implique pas nécessairement qu'il se situait sur un parcours défini. Donat Grueninger pense qu'emprunter le déambulatoire était nécessaire pour accéder à l'autel matutinal, dont le statut 53 précise qu'il faisait, à l'instar de l'autel majeur, l'objet de dévotions de la part des pèlerins[52]. Cependant, on peut imaginer que l'accès à l'autel matutinal ne se faisait pas en franchissant le mur bahut du rond-point mais en empruntant le *pres-*

---

pars illa novi monasterii, quae ad sinistram partem post chorum sinistrum est, clericis vel laicis non pandatur, nec quibuslibet ut fieri solebat praeter monachos ad eam aliquo tempore accessus sit, exceptis dominicis diebus, et solemnibus ecclesiae festivitatibus, et hoc tantum a principio horae Tertiae usque ad finem maioris missae. Excipitur nox Natalis Domini, et nox apostolorum Petri et Pauli, et etiam nox illa quae Ad Vincula santi Petri dicitur. Excipiuntur et peregrini omnes, qui causa orationis vel oblationis altare maius aut matutinale adire voluerint. / Causa instituti fuit, ut quia fratres praeter veterem ecclesiam sancti Petri non habebant ubi quaedam sacra et secretiora ad religiosos homines pertinentia exercere valerent, iam dictam illam novae ecclesiae partem sibi diebus et noctibus vendicarent, ubi sancta et secreta orationum aromata deo assidue accederent, frequentibus metaneis vel genuflexionibus pio conditori supplicarent, acribus saepe flagellis vel ob paenitentiam, vel ad meritum augendum corpus attererent, et his ac similibus sacris studiis, velut in heremo, ab hominum remoti conspectibus, incessanter se suosque domino commendarent.

[52] D. GRUENINGER, *Deambulatorium angelorum…*, p. 251.

byterium de l'autel majeur. Le frontispice du cartulaire de l'hôpital Saint-Jacques de Tournai (c. 1489) atteste un tel parcours pour les pèlerins dans la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle[53]. À l'image de la statue de Jacques le Majeur que les pèlerins venaient embrasser dans la cathédrale compostellane, les principaux objets de dévotion que recélait le trésor de l'abbaye de Cluny étaient exposés non pas derrière l'autel matutinal, emplacement le plus indiqué si les pèlerins devaient rester dans le déambulatoire, mais dans le *presbyterium* du maître-autel. Il en allait ainsi de la relique de la Croix que l'on sortait le vendredi saint — *fertur Crux retro majus altare, ut a popularibus adoretur*[54] — ; quant à la statue-reliquaire de saint Pierre décrite dans le *Liber tramitis*, qui contenait la bagatelle de dix-sept reliques[55], elle était posée sur le maître-autel lors de la fête dite de la Chaire de saint Pierre ; la pratique est attestée depuis le début du XIe siècle[56].

Ces arguments ne prouvent pas avec certitude que le déambulatoire n'était guère fréquenté par les laïcs et/ou les pèlerins clunisois ; on ne sait rien des éventuelles dévotions populaires qui pouvaient concerner les autels des chapelles rayonnantes, ce que le *Liber sancti*

---

[53] E. CARRERO SANTAMARÍA, « Le sanctuaire de la cathédrale… ». Le cartulaire est conservé à la bibliothèque de la ville de Tournai (Hainaut), fonds de l'assistance publique, cod. 4 A (n°27) ; sur le frontispice, voir *ibid.*, p. 297-298.

[54] Bernard de Cluny, *Ordo Cluniacensis per Bernardum saeculi XI. Scriptorem*, *Pars* II, 18, éd. M. Herrgott et P. Engelbert, p. 317, cit. P. PIVA, « Le déambulatoire et les « parcours »… », p. 129 et *ID.*, *Da Cluny a Polirone : un recupero essenziale del romanico europeo*, San Benedetto Po, 1980, p. 48. P. Piva affirme dans la publication la plus récente que les pèlerins devaient alors emprunter le déambulatoire de Cluny III, mais il notait dans la plus ancienne que la rédaction des coutumes de Bernard devait s'inscrire dans le contexte monumental de Cluny II, c'est-à-dire une église sans déambulatoire.

[55] *Liber tramitis*, 31.189, éd. P. Dinter (*Corpus consuetudinum monasticarum*, 10), p. 206-261. Sur les reliques décrites *ibid.*, voir A. GUERREAU, « Espace social, espace symbolique », p. 171-177, sur la statue-reliquaire de saint Pierre en particulier, p. 173-176.

[56] D. GRUENINGER, *Deambulatorium angelorum…*, p. 251.

Iacobi atteste pour la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle[57]. Cela dit, si Pierre le Vénérable a pris soin, par le statut 53, de limiter l'accessibilité d'une partie de l'église en certaines occasions, il est fort probable que le problème ne se posait pas en temps normal et qu'il n'était pas permis à d'autres que les moines de la communauté abbatiale de franchir l'autel du crucifix.

En somme, on souscrira aux conclusions de Donat Grueninger : la canalisation des circulations (en particulier de celle des pèlerins) à l'intérieur de la future abbatiale n'a probablement pas été un facteur déterminant dans l'adoption d'un chevet à déambulatoire[58].

Je pense donc qu'il est préférable de renoncer à voir se recouper le clivage thématique repéré dans le décor sculpté du déambulatoire (entre le rond-point et l'élévation externe) avec un clivage hiérarchique entre espace des clercs et espace des laïcs. À l'instar d'autres effets de seuils entre un intérieur positif et un extérieur négatif (celui qui se joue à la porte de l'église par exemple[59]), celui du rond-point fonctionne davantage à un niveau symbolique qu'à un niveau pratique, ce qui n'exclut pas qu'il puisse occasionnellement prendre cette dimension.

Une « église-reliquaire » pour un monastère à reliques ?

Un autre aspect du dispositif à déambulatoire et chapelles rayonnantes pourrait rendre compte de la structure du décor de l'abside : la topographie des autels et des reliques. Cette question a

---

[57] B. BRENK, « Les églises de pèlerinage… », p. 135.

[58] D. GRUENINGER, *Deambulatorium angelorum…*, p. 251-252.

[59] J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, p. 79 : « Contrairement à un usage courant, on se gardera d'assimiler l'extérieur de l'église au monde profane ; en effet, les observations déjà avancées à propos de l'environnement de l'édifice cultuel invitent bien plutôt à concevoir celui-ci comme un ensemble de cercles concentriques, où le passage de l'intérieur à l'extérieur se rejoue sans cesse ».

souvent servi à étayer une lecture symbolique du chevet à déambulatoire et chapelles rayonnantes[60]. Les chapelles rayonnantes, occupées par des autels secondaires, formeraient une « couronne de gloire » autour du sanctuaire.

L'intérêt liturgique et symbolique d'un tel dispositif a conduit Alain Erlande-Brandenburg à interpréter la mise en œuvre des chevets à déambulatoire de quelques grandes églises « à reliques » (celles de Saint-Benoît-sur-Loire, Saint-Denis, Saint-Germain-des-Prés, Conques ou la collégiale Saint-Sernin à Toulouse) comme la réponse à un souci de « sanctuarisation des chevets »[61]. Dans cette perspective, Alain Erlande-Brandenburg souligne l'importance de la conservation des principales reliques de ces églises dans l'autel matutinal, c'est-à-dire, grosso modo, au centre de l'hémicycle, plutôt que dans le maître-autel, situé quant à lui en avant de l'abside.

Cluny III ne figure pas dans cette liste prestigieuse ; son autel matutinal ne contenait aucune relique insigne. Que le monastère bourguignon ait prétendu être un lieu de pèlerinage, c'est une évi-

---

[60] Sur la topographie des vocables dans la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle, voir M.A. CASTIÑEIRAS GONZÁLES, « Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage : Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore de León et Saint-Étienne de Ribas de Sil », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 34, 2003, p. 27-49, ici p. 28-29.

[61] A. ERLANDE-BRANDENBURG, « La sanctuarisation du chevet », *L'architecture gothique au service de la liturgie*, dir. P. Riché, éd. A. Bos et X. Dectot, Turnhout, 2003, p. 17-40 ; *ID.*, « L'autel des reliques et la sanctuarisation du chevet », *Hortus Artium Medievalium*, 11, 2005, p. 183-188. Le phénomène de « sanctuarisation » consiste à modifier le dispositif architectural et mobilier dans lequel sont exposées des reliques déjà vénérées. Le programme architectural et hagiographique de la collégiale Saint-Pierre du Dorat (Haute-Vienne) constitue un exemple d'antériorité de la forme du chevet à déambulatoire et chapelles rayonnantes sur le culte des saints, dont le premier geste a consisté à élever leur reliques sur l'autel au cours d'une cérémonie (1130) marquant peut-être l'achèvement du chantier. Voir la thèse non encore publiée d'É. SPARHUBERT, *Les commandes artistiques des chapitres de chanoines séculiers et leurs enjeux : édifier et célébrer à Saint-Junien (XIe-XIIIe siècles)*, Université de Poitiers, 2008, chap. 5, p. 162-187.

dence[62] ; on a eu l'occasion d'évoquer plus haut les principaux objets de vénération des laïcs. Cela dit, un fait troublant invite à nuancer le rôle de « vaste enveloppe-reliquaire » que l'on a pu attribuer à la troisième abbatiale[63]. Le 25 octobre 1095, l'autel majeur est consacré *in honorem Dei, in memoriam beatorum apostolorum Petri et Pauli*[64]. Pour autant, cet autel, dont l'emplacement ne recelait aucune sainteté particulière, Cluny III ayant été implantée sur un sol à peu près vierge[65], n'était pas destiné à recevoir les principales reliques des saints apôtres, comme l'a déjà souligné Francis Salet[66]. En effet, une lettre adressée par un moine de Cluny au successeur d'Hugues de Semur, Pons de Melgueil, rappelle l'installation des reliques des saints apôtres sous le maître-autel de Cluny II et explique la volonté de Pons de pérenniser cette localisation après la destruction partielle de cette église vers 1121-1122 :

> *Diebus uero sancti Maioli monasterium Cluniacense uenerabilis Hugo Bituricensis archiepiscopus dedicauit, uasque predictum apostolicorum cinerum in columna sub principali ara digne recondidit. Cum uero diebus, pater, tuis nouo mirabili opere constructo monasterio, illud antiquum destrui et claustra dilatari mandasti, tu predictam aram immotam pouide reseruasti et pro ea ueteris caput monasterii diuino usus consilio manere fecisti* [67].

---

[62] A. BAUD, *Le chantier de la troisième église…*, p. 370 ; D. IOGNA-PRAT, *Agni immaculati*, p. 356 ; *ID.*, *Études clunisiennes*, p. 140-141 ; *ID.*, *Ordonner et exclure*, p. 85 et suivantes ; voir également J. LECLERCQ, « La lettre de Gilbert Crispin sur la vie monastique », *Analecta monastica*, 2, 1953, p. 118-123, p. 123.

[63] D. IOGNA-PRAT, *Études clunisiennes*, p. 15. Le sanctuaire de Cluny III est également décrit comme le réceptacle des plus précieuses reliques du monastère par D. MÉHU (*Paix et communautés*…, p. 187).

[64] *Libertas loci Cluniacensis*..., éd. D. Méhu, p. 534.

[65] A. BAUD, Cluny : un grand chantier…, p. 63-65.

[66] Fr. SALET, « Cluny III », p. 243-244.

[67] Hugues (moine de Cluny), *Epistola cuiusdam ad domnum* [*Pontium*] *Cluniacesem abbatem continens quedam de beato Hugone et alia nonnulla relatu digna*, éd. H.E.J. Cowdrey, p. 113-117, ici p. 117. Voir D. IOGNA-PRAT, *op. cit.*, p. 140-141.

Tandis que d'autres reliques de valeur — des doigts du protomartyr Étienne et de Jean-Baptiste — étaient installées de part et d'autre de l'autel majeur de Cluny III dans les mêmes années 1120 par Pierre le Vénérable (abbé à partir de 1122)[68], les restes des saints Pierre et Paul étaient maintenus là où l'abbé Maïeul les avait installés.

On peut donc difficilement invoquer la mise en scène des corps saints pour justifier la construction d'un chevet à déambulatoire pour la troisième abbatiale de Cluny. Au demeurant, l'espace situé à l'arrière de l'autel matutinal allait accueillir, peut-être dès 1119/1122, le tombeau d'Hugues de Semur (entré au sanctoral du calendrier clunisien le 6 janvier 1120 — le tombeau est indiqué par la lettre *X* sur le plan de Pierre-François Giffart, Pl. 80)[69]. Peut-être serait-il aventureux d'attribuer à saint Hugues l'ambition d'être inhumé dans l'hémicycle de l'abbatiale dont il avait patronné la construction, à l'image de Bernward d'Hildesheim (993-1022), dont la tombe se situe au centre de la crypte à déambulatoire de l'abbatiale Sankt Michael[70]. En revanche, on peut se demander si le choix de ce dispositif architectural, malgré la conservation des reliques les plus importantes du monastère dans un lieu différent, n'a pas été pensé (aussi) en vue de la dignité des corps et des reliques qu'il *pourrait* et qu'il allait rapidement contenir, voire, plus simplement, de la dignité de l'*Ecclesia Cluniacensis*.

Dans cette éventualité, il serait raisonnable de faire crédit à la forme architecturale de Cluny III, et notamment à son chevet à déambulatoire et chapelles rayonnantes, de l'expression d'une dignité

---

[68] A. BAUD, *Cluny : un grand chantier…*, p. 174-175 ; *ID.*, *Le chantier de la troisième église…*, p. 371. Un texte anonyme relate, entre autres choses, l'arrivée des reliques d'Étienne à Cluny : *Qualiter tabula sancti Basilii continens in se magnam Dominici ligni portionem Cluniacum delata fuit, tempore Pontii Abbatis* (anonyme), éd. *Bibliotheca Cluniacensis*, col. 561-568, ici col. 565-568.

[69] *CSC*, 1.2, p. 39-40, 686-687. Sur le plan en question, voir *supra*, n. 4, p. 408.

[70] Voir le plan publié dans le catalogue de l'exposition *Abglanz des Himmels*, éd. M. Brandt, fig. 33, p. 85.

de fait, à laquelle la consécration pontificale du 25 octobre 1095 allait conférer une forte « attractivité »[71].

ENTRE TOPOGRAPHIE DE L'ABSIDE ET SCÉNOGRAPHIE DE L'ÉGLISE : LE ROND-POINT COMME POINT D'ORGUE DE L'ARCHITECTURE

Dans le prolongement de ces réflexions, dont je pense qu'elles plaident en faveur d'une lecture de l'architecture de Cluny III moins imprégnée de fonctionnalisme liturgique que celles proposées jusqu'à présent par les historiens de l'art, il serait utile d'insister sur les implications esthétiques du chevet à déambulatoire dans l'architecture d'ensemble du monument.

La plupart des réflexions formulées depuis le début de ce chapitre se rapportent à la topographie de l'abside, c'est-à-dire aux seules dimensions de son plan au sol. Or, le rôle du rond-point dans l'architecture de l'abside doit surtout se comprendre en élévation[72]. La colonnade est en effet le soubassement de la principale voûte de l'abside : sur elle repose la charge du cul-de-four qui couronne la *chapelle majeure*[73]. Tout en permettant un contrebutement efficace de la partie centrale, le déambulatoire constitue le degré intermédiaire d'un étagement de masses qui, de l'extérieur, confère au

---

[71] Sur « l'attraction » de la « sainteté », voir M. LAUWERS, *Naissance du cimetière*, p. 194-195.

[72] À côté du livre déjà cité de D. GRUENINGER, *Deambulatorium angelorum…*, les réflexions qui suivent sont redevables à la thèse récemment soutenue de P. MARTIN, *Les premiers chevets à déambulatoire et chapelles rayonnantes de la Loire moyenne (Xe-XIIe siècles) : Saint-Aignan d'Orléans, Saint-Martin de Tours, Notre-Dame de Mehun-sur-Yèvre, La Madeleine de Châteaudun*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2010, http://halshs.archives-ouvertes.fr.

[73] On emploiera cette formule — traduction de l'espagnol *capilla mayor* — pour désigner la partie centrale de l'abside dans une acception strictement architecturale, dénuée de toute signification liturgique. Voir E. CARRERO SANTAMARÍA, « Le sanctuaire de la cathédrale… », p. 297 (n. 7).

chevet à déambulatoire et chapelles rayonnantes l'aspect d'un escalier vers le ciel. À l'intérieur, les différentes sources d'éclairage apportées par le déambulatoire (percé de baies sur deux niveaux) et les chapelles rayonnantes devaient, en particulier au moment de la messe matutinale, inonder les colonnes de marbre du rond-point d'une lumière bien plus abondante que celle qui pénétrait dans la nef et dans la travée droite du chevet, eu égard à la présence d'un étage aveugle et de doubles collatéraux éloignant les baies des murs gouttereaux du vaisseau central[74]. Ainsi le chevet à déambulatoire devait-il révéler son potentiel esthétique (à l'intérieur de l'église) moins dans une déambulation interne que dans une perception lointaine et à contre-jour, la réflexion de la lumière sur le marbre produisant alors des effets visuels saisissants[75].

Le rôle du rond-point me semble donc devoir se comprendre en termes de *scénographie* davantage qu'en termes de topographie. Fermant une perspective qui dans la troisième abbatiale de Cluny atteignait une profondeur d'environ 120 mètres (Pl. 82), le rond-point devait *mettre en scène* le sanctuaire bien plus que le *clôturer* ; il constituait son écrin monumental et le désignait comme le point d'orgue de la scénographie de l'édifice[76].

---

[74] Voir les citations dans *CSC* 1.2, p. 517. Sur l'emploi du marbre dans l'architecture romane, voir É. VERGNOLLE, « La colonne à l'époque romane », p. 163-168.

[75] Les descriptions des visiteurs des XVIIe et XVIIIe siècles témoignent de l'impact visuel de cette scénographie en soulignant la forte impression produite par les colonnes de marbre du rond-point ; voir les citations dans *CSC* 1.2, p. 517. Sur l'emploi du marbre dans l'architecture romane, voir É. VERGNOLLE, *op. cit.*, p. 163-168.

[76] En faisant jouer à la fois les aspects topographique et scénographique, on rejoint la dialectique *locus/iter* dont J. BASCHET (*L'iconographie médiévale*, p. 77-78) a souligné l'importance dans la conception médiévale du lieu de culte.

La ronde-bosse, « privilège » formel des chapiteaux du rond-point

Cette position privilégiée du rond-point dans la scénographie de l'église se combine, à Cluny comme dans bien d'autres églises romanes pourvues d'un chevet à déambulatoire, à un particularisme formel : les chapiteaux du rond-point sont les seules pièces du décor dont la sculpture se développe en ronde-bosse.

Le phénomène ne répond à aucune nécessité. Sans qu'il soit besoin de se référer à l'architecture paléochrétienne, où la colonne autonome est la forme dominante de support, par contraste avec l'architecture romane où la pile composée et les supports d'applique sont les plus répandus (notamment sur le territoire de la France actuelle), des églises comme l'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne, à partir de 1030/1050), Saint-Martin d'Ainay à Lyon (fin du XIe siècle) ou Notre-Dame à Saint-Nectaire (Puy-de-Dôme, première moitié du XIIe siècle ? — Pl. 154, fig. A) montrent que le support cylindrique et le chapiteau en ronde-bosse ont pu s'inscrire occasionnellement dans l'élévation des nefs[77]. Réserver ce type de

[77] Voir É. VERGNOLLE, « La colonne à l'époque romane », p. 150-155. Sur Saint-Savin, voir D. RICHARD, « Le choix des supports de la nef de l'abbatiale de Saint-Savin (Vienne) : réflexions sur la marche des travaux et la définition des espaces », *Cinquante années*…, éd. Cl. Arrignon *et al*., p. 259-274, et *Saint-Savin*, dir. R. Favreau, p. 46-83. Sur Saint-Martin d'Ainay, voir N. REVEYRON, « L'abbatiale de Saint-Martin d'Ainay dans l'art roman Lyonnais », *L'abbaye Saint-Martin d'Ainay : des origines au XIIe siècle*, dir. J.-Fr. Reynaud et Fr. Richard, Lyon, 2008, p. 101-110. Sur Saint-Nectaire, voir D. ALLIOS, « Saint-Nectaire en Auvergne : de l'invention à la glorification d'une mémoire », *Medioevo : immagine e memoria*, éd. A.C. Quintavalle, Milan, 2009, p. 194-204, *n. v*. À côté de ces nefs, où les grandes arcades sont portées par une file de colonnes simples, on peut citer celles présentant une alternance de colonnes et de piles composées, telles les nefs de la collégiale Saint-Hilaire-le-Grand à Poitiers (milieu du XIe siècle) et de l'abbatiale Notre-Dame à Jumièges (Seine-Maritime, c. 1040-1070) ; sur ces édifices, voir respectivement M.-Th. CAMUS, « La reconstruction de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers à l'époque romane : la marche des travaux », *Cahiers de civilisation médiévale*, 25, 1982, p. 101-120 et 239-271 (hypothèse de datation de

support et de chapiteau à la chapelle majeure est donc assurément un choix[78].

L'épannelage à quatre faces offre des potentialités plastiques indéniablement supérieures à celles offertes par celui du chapiteau d'applique, au premier rang desquelles se situe la pleine expression de la forme corinthienne, un point que la sculpture du rond-point de Cluny III partage avec celle du rond-point de Notre-Dame-la-Grande à Poitiers (Vienne) par exemple. Eu égard à ces potentialités plastiques, que la troisième partie de cette étude entendait décrire de manière exhaustive, je me risquerai à considérer ce choix comme un *privilège* d'ordre esthétique accordé au décor de la chapelle majeur, et plus globalement de l'abside, dont cette dernière occupe le centre.

Là encore, l'exploitation de ces « potentialités » ne répond à aucune nécessité. Il suffit de penser aux végétalités stylisées à l'extrême des chapiteaux du rond-point de Sainte-Foy à Conques (milieu du XIe siècle — Pl. 155)[79] ou de certains d'entre eux à Saint-Sernin de Toulouse (c. 1070-1080)[80] — ils alternent avec des chapi-

---

la nef p. 257), et M. BAYLÉ, « Jumièges : abbatiale Notre-Dame », *L'architecture normande au Moyen Âge*, dir. *id.*, Caen, 1997, t. 2 : *Les étapes de la construction*, p. 32-36.

[78] Si l'édification d'une colonnade simple pour former le rond-point est la solution la plus répandue, elle n'est pas la seule possible ; il en va tout autrement à l'église de Bois-Sainte-Marie (à partir de 1120 ?). Voir Chr. SAPIN, *Bourgogne romane*, p. 145-149.

[79] Sur la chronologie du chantier de l'abbatiale, voir J. WIRTH, *La datation de la sculpture médiévale*, p. 236-242, ici p. 236-237.

[80] Il s'agit des ch. 71, 81, 87 et 101 (voir le plan et la numérotation des chapiteaux dans Q. CAZES et D. CAZES, *Saint-Sernin de Toulouse*, fig. 116, p. 108 ou M. DURLIAT, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques : de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, fig. 39, p. 83). Je ne partage pas la certitude de Q. CAZES (avec D. CAZES, *op. cit.*, p. 122) : « Nul doute que ces œuvres n'étaient pas destinées à demeurer en l'état ; elles ont été mises en place sans être sculptées, peut-être parce que l'urgence du chantier le commandait et qu'on imaginait que la peinture viendrait suppléer l'absence de décor ». Que ces sculptures à feuilles lisses représentent la majorité des chapiteaux du rond-point d'une part, et qu'elles s'inscrivent dans une alternance décorative avec les

teaux corinthisants plus complexes (Pl. 156) — pour être convaincu du caractère contingent des décors faisant preuve d'une virtuose complexité (formelle et/ou conceptuelle), comme ceux des chapiteaux de Notre-Dame à Saint-Nectaire une nouvelle fois (Pl. 154, fig. B)[81]. Avec ses chapiteaux épigraphiques ou celui du jardin paradisiaque, le décor sculpté du rond-point de Cluny III s'inscrit dans la seconde catégorie sans pour autant jouer la carte de la saturation figurative.

« Produire » l'architecture : monumentalités iconographique et épigraphique

Par delà ces considérations générales, il convient d'insister sur l'utilisation des propriétés formelles de l'épannelage en ronde-bosse. Le chapiteau du jardin paradisiaque montre mieux qu'aucune autre

---

sculptures à feuilles détaillées d'autre part (la Pl. 156 permet d'en juger), me fait préférer à l'hypothèse de l'inachèvement celle d'un choix esthétique. Il est vrai que d'autres chapiteaux à feuilles lisses de Saint-Sernin sont manifestement inachevés (voir Q. CAZES et D. CAZES, *Saint-Sernin de Toulouse*, p. 149, par exemple fig. 191), mais doit-on suivre la même interprétation pour ces œuvres qui se dérobent souvent au regard du spectateur (les parties inachevées étant si possible tournées vers l'intérieur des tribunes) et pour les chapiteaux « surexposés » du rond-point ? La question est posée. Par ailleurs, la réalisation des chapiteaux du rond-point devrait se situer entre l'ouverture du chantier, soit après 1071 (?) (*ibid*., p. 62) et le voûtement du déambulatoire, soit avant 1083 (?) (*ibid.*, p. 66) .

[81] Si le chapiteau en ronde-bosse s'affiche aussi bien dans la nef qu'au rond-point de cette église, le contraste n'en est que plus saisissant entre le dépouillement des formes végétales dans le premier cas et la saturation figurative dans le second. On se gardera à priori de faire primer la complexité sur la simplicité des formes, la seconde étant susceptible de porter une expression transcendante tout autant que la première — l'esthétique monumentale cistercienne en apporte (théoriquement) la preuve. Dans le cas de Notre-Dame à Saint-Nectaire, la valeur supérieure qu'il faut accorder à la saturation (rond-point) sur le dépouillement (nef) découle du thème christologique associé à la première. Sur l'historiographie et les problèmes de datation de la sculpture de cette église, voir J. WIRTH, *La datation de la sculpture médiévale*, p. 73, 144-145 et 191.

image de l'ensemble l'intégration totale de cette forme d'épannelage dans la composition figurative de l'image. En quelque sorte, la corbeille *devient* ce Monde que les fleuves divisent en quatre parties ; l'image sculptée fait corps avec l'élément architectural qui constitue sa matrice.

On touche ici à la dimension active de l'iconographie, sa *participation* à la construction de l'église : faire corps avec l'architecture est une manière de la *produire*, c'est-à-dire — étymologiquement — de la « présenter », de la « donner à voir ». Par cette intégration totale à la forme du chapiteau, l'iconographie du C 6 *produit* l'élément architectural qui lui sert de *support* : elle en rend perceptible la structure tout en la faisant disparaître sous l'artifice de la figuration — une fonction *décorative* au sens plein du terme[82].

Tous les chapiteaux du rond-point n'atteignent pas une telle « productivité », mais, quel que soit le degré auquel ils la poussent, l'exploitation des propriétés formelles de l'épannelage en ronde-bosse, à travers la pleine expression donnée aux formes corinthiennes d'une part, aux quaternités d'autre part, ne cesse d'exploiter — et en un sens, de valoriser — le *privilège* esthétique du rond-point au sein du décor de l'abbatiale. C'est dans la mesure où l'exploitation de ce privilège s'inscrit, par le truchement du dispositif architectural dans la scénographie de l'édifice, que l'iconographie des chapiteaux du rond-point de Cluny III peut être créditée d'une valeur *monumentale*.

---

[82] J.-Cl. BONNE (« De l'ornemental dans l'art… », p. 218) définit le *décoratif* au sens médiéval comme « l'articulation de deux types de convenances, une convenance esthétique, autrement dit une adaptation plus ou moins étroite du décor aux propriétés sensibles et matérielles de l'objet support [c'est cet aspect que l'on vient d'appliquer à l'iconographie du rond-point de Cluny III], et une convenance axiologique qui entendrait mesurer l'importance de l'hommage esthétique à la valeur supposée de l'objet ». De manière plus synthétique, le concept latin de *decor* peut être défini comme « la beauté de l'ordre qui fait le *decus*, c'est-à-dire la dignité propre et convenable à une chose parfaite ou achevée en son genre » (*ID.*, « Le végétalisme de l'art roman », p. 99).

*

Cette valeur monumentale de l'œuvre concerne également les inscriptions, en particulier celles des chapiteaux musicaux.

La *monumentalité épigraphique* ne provient pas seulement de l'appartenance des inscriptions à un support lui-même monumental ; les lettres sont ici proportionnées aux chapiteaux et non au monument dans lequel elles s'exposent. La monumentalité des inscriptions relève avant tout de critères d'ordre sémiotique, comme l'écrit Vincent Debiais :

> Par la lecture et par l'utilisation de l'information, le lecteur peut attribuer un caractère monumental à la plus petite des inscriptions et changer son statut dans la communication publicitaire en fonction des relations qu'elle entretient avec l'édifice qui l'accueille et avec les objets environnants[83].

Que ce soit par adresse directe (*Si cupis…*) ou mise en avant d'un déictique (*Hic tonus…*), il s'instaure une situation de communication entre les inscriptions du plain-chant et un spectateur théorique.

Dans le déictique initial de l'inscription du premier ton (*hic*) s'articulent « l'espace plastique » de l'image (objet épigraphique et iconographique) et « l'espace physique » du monument (lieu d'exposition de cette image). En outre, le dispositif des mandorles catalyse cette articulation sur un plan plastique. Il place d'une part les inscriptions à la surface du volume plastique ; il conditionne d'autre part la disposition des lettres autour des figures, créant entre les éléments une proximité, voire des interactions (sur lesquelles on ne reviendra pas). Ce dispositif est donc, tout comme le bandeau qui ceinture le C 8, à la fois *monstrateur* (disposition en surface) et *enracinant* (proximité, harmonie rythmique et interactions) ; il expose

[83] V. DEBIAIS, *Messages de pierre*, « Épigraphie et *monumentum* », p. 327-360, ici p. 328.

les inscriptions dans l'espace physique du monument autant qu'il les investit dans l'espace plastique des chapiteaux.

Or on ne peut ignorer le caractère hautement signifiant de cette situation de communication établie entre les chapiteaux et leur lieu d'exposition, car les tons du plain-chant, par la liturgie, résonnent *dans l'église dont les murs délimitent l'aire de diffusion sonore* ; ils résonnent en ce lieu-même où la situation de communication programmée par les inscriptions peut s'effectuer. Comme le rappelle Dominique Iogna-Prat au sujet du *Contra Petrobrusianos* de Pierre le Vénérable, l'affirmation du statut de média de l'Esprit de la musique et du chant ne prend toute son importance que rapportée aux considérations développées par l'abbé de Cluny sur l'espace liturgique : *l'église ou « fabrique » ecclésiastique, purifiée par les « voix » de l'Esprit de toute souillure du diable, est le lieu des effusions spirituelles dans la rencontre du ciel et de la terre*[84]. La transformation spirituelle que met en scène le poème du C 8 n'a de sens que dans le contexte monumental du lieu de culte : c'est l'efficacité sacramentelle de l'église-bâtiment qui est ici l'objet à peine voilé du discours épigraphique.

*

Il paraît difficile de séparer, dans ces réflexions sur la monumentalité de l'œuvre, ce qui s'inscrit dans une relation privilégiée à la topographie de l'abside de ce qui doit être perçu dans une perspective plus globale (scénographique). Pour filer la métaphore musicale, cette question est celle de « l'aire de résonance » de l'iconographie du rond-point. Peut-être est-elle hors de portée de l'étude iconographique… En tout état de cause, scénographie de l'église et topographie de l'abside sont les deux ressorts principaux de la pro-

[84] D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure*, p. 253-254. Sur le monopole (abstraction faite de l'hérésie) exercé aux XIe-XIIe siècles sur l'économie du Salut par une institution ecclésiale de plus en plus attachée à son cadre monumental, voir M. LAUWERS, *Naissance du cimetière*, p. 73-79.

blématique de l'inscription de l'œuvre dans son contexte monumental. Suffit-il pour autant de décrire les ressorts formels et sémiotiques de cette inscription pour en saisir tout le fonctionnement ? N'y aurait-il pas, en amont de la topographie et de la scénographie, une architecture conceptuelle à laquelle l'iconographie du rond-point pourrait participer ?

Les quaternités des chapiteaux au cœur du système architectural : du matériel à l'immatériel

Il serait facile de restituer une lecture analogique de l'esthétique architecturale et de l'esthétique numérique des quaternités en revenant aux textes philosophiques ou théologiques que l'on a déjà eu l'occasion de citer, mais la question doit ici être posée en termes de création iconographique et de conception architecturale.

Une enluminure est peut-être en mesure de répondre à cette attente : le frontispice du psautier *Aureus* de Saint-Gall (c. 880-890 — Pl. 157)[85]. La composition générale de l'image est fort simple : sous une arcade, le Roi-Psalmiste trône, entouré de quatre jongleurs en action ; au-dessus de l'arcade, dans les écoinçons, apparaissent un ange (à gauche) et la main de Dieu (à droite).

Telle que l'image a été analysée par Isabelle Marchesin, son enjeu serait de lier la proportion musicale (figurée par l'activité de David et de ses jongleurs[86]) et la proportion visuelle (figurée par l'architecture) sous un même principe, ce dernier n'étant autre que la volonté divine (figurée par la main de Dieu). Le geste divin organiserait la composition figurative en touchant l'arcade aux 8/9 de sa hauteur, une proportion spécifiquement musicale. Isabelle Marchesin écrit : « Dieu donne […] le ton, à savoir le module (interligne) sur la

[85] Saint-Gall, Stiftsbibliothek, *codex Sangallensis* 22, fol. 2 (c. 880-890).

[86] Sur l'iconographie des quatre musiciens accompagnant David, voir I. MARCHESIN, *L'image organum*, p. 14-19.

base duquel se développe la construction de l'image »[87]. David agit comme le relai de la volonté divine à l'intérieur de l'édifice : la musique, dont les mélodies sont ourdies par son instrument, se communique à la quaternité de musiciens et de danseurs qui l'entourent et dont les mouvements symétriques exprimeraient l'harmonie qui les relie à l'édifice : « […] l'image renferme une sorte d'eurythmie vitruvienne dans laquelle s'unissent les acteurs liturgiques et le « corps » qu'ensemble ils constituent : l'Église »[88]. En fin de compte, cette image dévoilerait la structure conceptuelle, théologique, de la relation existant entre les musiciens et l'architecture.

La comparaison entre l'enluminure du psautier et les chapiteaux musicaux de Cluny trouve de sérieuses limites si l'on s'arrête au critère plastique : la manière dont les musiciens de Saint-Gall *se rapportent* à l'architecture n'a, pour ainsi dire, rien à voir avec celle dont les musiciens de Cluny *se rapportent* à la forme du chapiteau, et par là, à l'élévation de l'abside. Néanmoins, l'analogie m'apparaît assez substantielle pour être créditée d'une certaine pertinence : les ressorts conceptuels de ces images, leur structure discursive, sont fondés sur les mêmes principes.

Associer le mouvement des musiciens au dessin de l'architecture rend perceptible l'origine esthétique commune de ces deux formes. De même, choisir un schéma analogique — quaternaire — entre l'iconographie des chapiteaux et l'architecture de l'abside établit entre eux un lien conceptuel, abstrait, divin, car Dieu a « tout réglé avec nombre, poids et mesure » (Sg 11, 20). Le choix des thèmes des autres chapiteaux de l'ensemble (cosmologiques, paradisiaque, etc.) ne fait que renforcer la portée théologique de ce lien.

---

[87] I. MARCHESIN, *L'image organum*, p. 122.

[88] *Ibid.*, p. 127 (on lira ici une description plus approfondie de la relation entre les musiciens et l'architecture).

Cette analogie entre architecture et musique permet de mieux saisir l'importance de l'évocation, dans la sculpture de la Grande Église, des tons du plain-chant et de leur performance par les jongleurs : qui mieux qu'un jongleur-musicien est susceptible de figurer (par les mouvements de son corps) cette réalité supérieure du nombre ? de faire passer dans le monde des formes cette médiation que permet la musique sacrée entre l'homme et Dieu ? Ainsi les chapiteaux musicaux du rond-point de Cluny III ne se contenteraient-ils pas de lier la sagesse divine à l'architecture du chevet par le truchement d'un schéma quaternaire, ils associeraient également cette architecture de conception divine à la musique qui l'emplit et aux âmes (sensibles aux proportions) qui la peuplent[89].

*

[89] Sur la sensibilité aux proportions, Jean Scot Érigène écrit (*De divisione naturae*, V, 36, éd. *PL* 122, col. 965 C-D) : *Ubi mirabile quiddam datur intelligi, et solo mentis contuitu vix comprehensibile, quod non soni diversi, verbi gratia, fistularum organi, vel chordarum lyrae, seu foraminum tibiae, qui quoddammodo sensibus percepti, in numero rerum esse videntur, harmonicam efficiunt suavitatem, sed proportiones sonorum et proportionalitates, quas, sibi invicem collatas, solius animi interior percipit et dijudicat sensus*. Trad. J. VIRET, « Harmonie musicale et harmonie naturelle à l'époque carolingienne », *Musique, littérature et société au Moyen Âge*, éd. D. Buschinger et A. Crépin, Paris, 1980, p. 85-98, ici p. 93 : « C'est un phénomène étonnant à constater, et accessible seulement au regard de l'intellect : l'agrément de l'harmonie ne provient pas de la diversité des sons eux-mêmes — ceux par exemple des tuyaux d'un orgue, des cordes d'une lyre ou des trous d'une flûte — qui, étant perçus en quelque façon par les sens, appartiennent manifestement à la réalité matérielle ; il réside en fait dans les proportions et les proportionnalités contenues en ces sons et que seul le jugement intérieur de l'esprit appréhende et discerne en les rapportant les unes aux autres ».

L'étude du plan de Cluny III menée par Alain Guerreau donne quelque consistance à cette analogie numérique, qui reste pour l'instant très spéculative[90].

Cet auteur écrit : « […] les dimensions principales étaient définies par des nombres entiers de modules d'assez bonne taille, ces nombres figurant parmi ceux que la numérologie médiévale déterminait comme les plus significatifs »[91]. Le module mis en évidence par l'analyse du plan de Cluny III serait le produit d'une mesure de 20 *pouces romains moyens* par le multiplicateur 6 ; on obtient alors une longueur équivalant à 295 centimètres. La lecture du plan de l'abside par le prisme de ce module est particulièrement instructive. En premier lieu, elle confirme, si c'était nécessaire, que l'articulation de huit colonnes de rond-point avec cinq chapelles rayonnantes n'était en rien une « solution de désespoir »[92] et qu'il n'a sans doute jamais été prévu d'édifier un rond-point de dix colonnes[93]. Les huit co-

---

[90] A. GUERREAU, « Espace social, espace symbolique », p. 179-189. Une première enquête métrologique avait été menée par K.J. CONANT (*Cluny : les églises…*, p. 78-80 et 142-146 ; « Measurements and Proportions of the Great Church at Cluny », *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters*, éd. H. Fillitz, Graz, 1962, p. 220-238), commentée par C. HEITZ (« Mathématiques et architecture », p. 187-190 ; « Réflexions sur l'architecture clunisienne », p. 90-91 ; « Vitruve et l'architecture du haut Moyen Âge », *La cultura antica nell Occidente latino dal VII al XI secolo*, Spolète, 1975, vol. 2, p. 725-752, ici p. 751). Avant de s'y reporter, on lira avec profit l'analyse critique qu'en a fait A. GUERREAU, *op. cit.*, n. 3, p. 188 ; elle rend l'analyse de K.J. Conant largement caduque. Parmi les conséquences de cette lecture faussée par ses prémisses, on notera son incapacité à faire ressortir l'importance du nombre 4 dans la conception modulaire de l'architecture de l'abside.

[91] *Ibid.*, p. 189.

[92] Voir *supra*, n. 55, p. 60.

[93] N. Stratford (*CSC* 1.2, p. 554) avançait encore récemment cette hypothèse. C. HEITZ (« Réflexions sur l'architecture clunisienne », p. 89) envisage le nombre 8 dans ses dimensions symboliques et spirituelles : il fait référence aux huit degrés de l'échelle spirituelle que gravissent les moines sous la plume d'Odon de Cluny. D. IOGNA-PRAT (« Cluny : citadelle céleste », p. 228) relie ce nombre aux béatitudes, à l'harmonie des huit tons du plain-chant ; sur ce dernier point, voir également M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne*, p. 36-38. Selon

lonnes répondent en effet à une conception rationnelle de l'architecture de l'abside ; voici l'analyse qui en est faite par Alain Guerreau (voir Pl. 83) :

> La partie interne de l'abside [la chapelle majeure] prolonge directement la nef centrale : largeur 24 [modules], soit un rayon de 12. La profondeur de la chapelle axiale vaut 8, la largeur du déambulatoire 10 [cette dimension ne sera pas reconnue comme déterminante[94]] […]. La position des axes [des cinq chapelles rayonnantes] paraît avoir été déterminée par une juxtaposition de triangles isocèles 24 × 8 × 24, de même que la position des colonnes de la clôture du chœur (supportant les fameux chapiteaux) était déterminée par des triangles 12 × 4 × 12[95].

On constate que, si les mesures prennent pour point de référence les faces internes des murs et des supports, les rapports définissant l'implantation des colonnes du rond-point, des murs du déambulatoire, ainsi que l'écartement et les dimensions des chapelles rayonnantes ont le module 4 pour plus grand commun diviseur (PGCD), c'est-à-dire que le plan de cette partie de l'édifice est construit sur un module qui multiplie par 4 celui sur lequel est conçu l'ensemble de l'édifice.

Je suis tenté de mettre en relation ce multiplicateur avec le thème quaternaire de l'iconographie du rond-point, mais est-il pertinent de comparer l'ordre quaternaire du monde illustré par l'iconographie du rond-point et la conception modulaire qui a, selon

---

D. VON NAREDI-RAINER et P. VON NAREDI-RAINER (« Das achte Kapitell… », p. 268), 8 est le nombre de la renaissance spirituelle et de la Résurrection. Bien que ces lectures symboliques aient chacune leur intérêt, l'iconographie des chapiteaux du rond-point de Cluny III ne se laisse enfermer dans aucune.

[94] La largeur du déambulatoire est mesurée à partir de la face externe du rond-point, or c'est la face interne de ce dernier qui, à l'image des autres mesures de l'édifice, doit être prise en compte dans l'analyse du plan. Sur la prépondérance des surfaces intérieures, voir A. GUERREAU, « Édifices médiévaux… », p. 98 et *ID.*, « Espace social, espace symbolique », p. 189.

[95] *Ibid.*, p. 186. La face interne des supports entourant la chapelle majeure de Cluny III se trouvait à mi-distance du centre de l'abside et de la face interne des supports du déambulatoire, comme plus tard au rond-point de la cathédrale de Beauvais ; voir *ID.*, « Édifices médiévaux… », fig. 1 A, p. 88.

toute vraisemblance, prévalu à la conception d'un plan ? Cette question soulève le problème de l'*intention originale*, qui est en soi insoluble pour les raisons théoriques que l'on a rapidement abordées en exposant la problématique de la présente étude. Une comparaison permettra néanmoins de conforter la possibilité de cette analogie.

Carol Heitz a mis en évidence la conception modulaire de l'octogone de la Chapelle palatine d'Aix (Rhénanie du Nord-Westphalie, fin du VIIIe siècle)[96]. En l'occurrence, le pourtour intérieur de l'octogone aurait été conçu en multipliant par 12 un module de 12 pieds carolingiens. On constate qu'ici, comme à Cluny (suivant mon hypothèse), le multiplicateur est tout aussi important que le module lui-même : selon Carol Heitz, le produit de ces deux nombres — 144 — ferait écho à la mesure de 144 coudées mesurée par l'Ange d'Ap 21, 17[97].

Il est tout à fait concevable que l'architecture de la troisième abbatiale de Cluny, en particulier celle de la chapelle majeure, ait elle aussi été pensée en fonction de la valeur symbolique des nombres que sa conception modulaire mettait en jeu, et que le nombre 4 ait — de manière dérivée — fait l'objet d'une création iconographique.

---

[96] C. HEITZ, « Mathématiques et architecture », p. 176-179.

[97] L'idée de C. HEITZ (*ibid.*, p. 178) selon laquelle cette symbolique hiérosolymitaine serait confirmée par l'inscription de la couronne de lumière offerte à l'église par Frédéric Barberousse (c. 1122-1190) entre 1156 et 1184 doit être considérée avec prudence. Voir la transcription et la tradution allemande intégrales de cette inscription dans *Die Inschriften des Aachener Doms*, éd. H. Giersiepen, Wiesbaden, 1992, 28, p. 24-27. La comparaison d'une église avec la Jérusalem céleste est trop classique pour que l'on puisse être assuré qu'elle se rapporte spécifiquement à la conception modulaire de la Chapelle palatine à plus de 300 ans d'écart. Les hexamètres *Ad templi normam sua cum specie numerum / Istius octogone donum regale corone* font plus directement allusion à la portée symbolique du nombre 8, qui lie la forme de la couronne de lumière à celle de l'édifice ; cette symbolique est en outre renforcée l'énumération des béatitudes, inscrite sur le même objet.

Si l'on admet que le thème des quaternités donne à voir une composante de la structure géométrique de l'église, il devient clair que, par-delà le souci d'orner la chapelle majeure d'harmoniques musicales, cosmologiques, philosophiques, se dévoile l'intention d'inscrire dans l'édifice de pierre une autre architecture, conceptuelle celle-ci, qui tout à la fois l'investisse et la surpasse, en un mot : la sublime.

Conclusion

La difficulté, souvent évoquée, à lire l'iconographie découle de la manière dont on entend la lire. Plus qu'une lecture déterminée de l'ensemble, c'est un mode de lecture, une perspective que la présente étude avait pour objectif de chercher.

Partir du système des nombres (les quaternités) qui se décline dans le choix des sujets reste incontournable. Malgré l'examen des hypothèses d'identification précédentes et la réitération d'un effort de recherche dans ce domaine, on doit constater que les sujets ne forment pas toujours des quaternités aux figures aisément reconnaissables ; les problèmes posés par les supposées Vertus du C 4 attestent cette difficulté.

Il faut également garder à l'esprit que le mauvais état de conservation de certaines figures conduit inévitablement à restituer des quaternités : à côté des allégories des saisons du C 2, des personnifications des fleuves du C 6 et des jongleurs-musiciens du C 7, qui forment trois quaternités à l'identification assurée, les personnifications des vents du C 3, celles de la philosophie ou de la sagesse — d'autres hypothèses pourraient être avancées — et de la dialectique du C 5, ainsi que deux jongleurs-musiciens du C 8 se fondent sur un postulat d'homogénéité de l'ensemble. Prendre le risque de ces restitutions était inévitable pour mener l'analyse à bien. Il en constitue une limite.

Passé, tant bien que mal, le cap de l'identification, il apparaît que les sujets iconographiques ou épigraphiques ne *font* guère *système*. Des passerelles implicites ou explicites existent entre les chapiteaux, par exemple celle (explicite) établie par le thème des saisons, personnifié dans une quaternité sur le C 2 et évoqué, cette fois partiellement, par les inscriptions du C 5, ou celle (implicite) qu'offre une lecture « boécienne » (*musica mundana/musica instrumentalis*) entre les saisons des deux chapiteaux précédents et

les musiciens du C 7 et du C 8. Il serait absurde de dénier toute pertinence à la théorie musicale de tradition gréco-boécienne, sur laquelle Charles E. Scillia fonde son interprétation, par rapport à l'iconographie des chapiteaux du rond-point de Cluny III. Au demeurant, on s'est efforcé de démontrer que l'œuvre n'est l'illustration d'aucun schéma préconçu, et qu'à ce titre, elle ne saurait être envisagée comme une transposition de cette théorie musicale.

Ça n'est donc pas la somme des sujets qui permet de trouver un mode satisfaisant de lecture globale, mais plutôt la manière dont ces sujets, groupés en quaternités plus ou moins conventionnelles, sont mis en scène. Une telle approche rendait nécessaire de placer au centre de l'interprétation les relations que la composition de chaque chapiteau instaure entre les éléments signifiants.

RELIER LES IMAGES ENTRE ELLES : DISPOSITIF ET AGENCEMENT

L'analyse du *dispositif de présentation des figures* a ainsi constitué la question centrale de l'étude iconographique. Elle s'est fondée sur la distinction de deux groupes :

- Les chapiteaux où les figures sont en contact avec un décor végétal corinthien, corinthisant, voire naturalisant (C 2, C 3, C 6 et C 8) ;
- Les chapiteaux où les figures sont présentées dans des formes dites ostensives (C 4, C 5 et C 7).

Cette distinction a permis de mettre en valeur les implications ornementales, structurelles, syntaxiques et sémantiques du choix des dispositifs.

En prêtant attention à l'ordre des sujets figurés, à leurs attitudes, aux relations que les figures de chaque chapiteau sont susceptibles d'établir entre elles par ce moyen, en mettant en outre à

l'épreuve de ces paramètres la disposition des inscriptions dans les images concernées (C 5, C 7 et C 8) a été échafaudée l'hypothèse que les deux types de dispositif de présentation des figures correspondent à deux *structures syntaxiques* distinctes et, d'une certaine manière, opposées. L'une, de type continu, exalte la dimension cyclique ou circulaire des thèmes qu'elle met en scène (Saisons du C 2, Vents du C 3, Jardin paradisiaque du C 6, rédemption musicale du C 8). L'autre, de type discontinu, orchestre une autre forme d'unité quaternaire, notamment de nature spirituelle (Vertus du C 4, Arts du C 5), à laquelle des inscriptions donnent éventuellement des déterminations temporelles (saisons), cognitives (modes de communication avec la prudence), théorique (deux premiers tons du plain-chant) ou anthropologique (troisième et quatrième ton).

Loin de jouer un rôle secondaire dans la composition du C 5, du C 7 et du C 8, les inscriptions entretiennent avec les autres éléments signifiants, notamment avec les figures, de multiples relations. Ne se limitant pas à la catégorie sémantique, ces relations complexes ont été appréhendées comme un phénomène global d'*enracinement réciproque des systèmes de signes* impliqués dans la composition de chaque image. On a ainsi avancé l'hypothèse que la recherche d'un principe commun d'organisation de l'écriture et des autres signes graphiques s'inscrirait au cœur de la conception de l'œuvre du rond-point eu égard à son fort investissement dans les deux chapiteaux musicaux. Dans la mesure où elle permet de faire le lien entre composition figurative et thème musical, cette recherche ferait des deux chapiteaux en question, qui relaient les deux types de dispositif, la clé de voûte des quaternités du rond-point, un rôle analogue à celui qu'occupe la musique dans l'esthétique et la cosmologie médiévales.

*

Une dimension essentielle à la compréhension de l'œuvre est irrémédiablement perdue : l'agencement des chapiteaux. Il est plus que probable que leur disposition et leur orientation devaient constituer des paramètres importants dans la composition du décor de la

chapelle majeure, chaque chapiteau entretenant des relations plus ou moins signifiantes avec ses deux voisins d'une part, son vis-à-vis par rapport à l'axe longitudinal de la chapelle d'autre part[1].

À l'évidence, les deux chapiteaux musicaux forment une paire ; il est en outre tentant de grouper les deux autres chapiteaux à formes ostensives (C 4 et C 5) d'une part, les deux chapiteaux corinthiens habités (C 2 et C 3) d'autre part. Une disposition symétrique mettrait particulièrement en valeur, par sa dimension harmonique, la perspective musicale de l'ensemble ; dans ce contexte, les chapiteaux musicaux pourraient logiquement couronner les deux dernières colonnes du rond-point (les plus à l'est). Dès lors, faudrait-il regrouper les chapiteaux à thème cosmologique (C 2, C 3, C 6) ou les « mélanger » aux autres pour considérer l'agencement sous l'angle d'une alternance rythmique ?

Toute tentative de restitution reste bien entendu purement spéculative. Je ne me risquerai pas à fixer telle ou telle hypothèse dans un plan schématique, sachant combien les agencements hypothétiques les plus caducs — celui de Kenneth J. Conant notamment, de nature purement thématique et séquentielle — peuvent être durablement consacrés par une restitution graphique ou un dispositif muséographique.

---

[1] L'étude des chapiteaux du rond-point de l'église Notre-Dame de Saint-Nectaire menée dans le cadre du séminaire de l'École des hautes études en sciences sociales placé sous la responsabilité de J. Baschet, avec la collaboration de J.-Cl. Bonne et P.-O. Dittmar, a mis en évidence l'activation systématique de ces trois liens ; cela n'offre certes aucune garantie quant au caractère signifiant de l'agencement des chapiteaux du rond-point de Cluny III. Je remercie J. Baschet de m'avoir fait part de ses réflexions au sujet des chapiteaux clunisois.

RELIER LE DÉCOR À L'ÉGLISE, L'ÉGLISE À LA COMMUNAUTÉ ET L'ÉGLISE AU COSMOS

L'harmonie formelle si limpide qui règne entre le système quaternaire et la forme du chapiteau en ronde-bosse, et que mettent particulièrement en valeur les chapiteaux dont la syntaxe iconographique est d'ordre cyclique, concerne la problématique du chapiteau sculpté en tant qu'*objet* plastique, dans la mesure où la composition du décor *répond* à la forme de l'objet.

De cette dimension « objectale », l'iconographie du rond-point de Cluny III tire son statut d'*œuvre monumentale*. Éléments à part entière de l'architecture de la chapelle majeure, les chapiteaux du rond-point participent à ce système architectural d'une double manière : ils s'y intègrent sur le plan architectonique tout en soulignant la singularité du rond-point au sein de l'abbatiale, seule colonnade au sens strict du terme, et donc seul organe architectural orné de grands chapiteaux en ronde-bosse — pour cette raison, on a parlé du « privilège » de la ronde-bosse. Ainsi le décor sculpté du rond-point de Cluny III s'inscrit-il davantage dans une *scénographie* globale de l'église que dans une topographie qui reflèterait une hiérarchisation de ses espaces en fonction de leur accessibilité pour telle ou telle frange de la société, c'est du moins l'impression laissée par la brève enquête que l'on a menée sur les motivations du choix d'un chevet à déambulatoire et chapelles rayonnantes pour la Grande Église.

À cette relation entre l'édifice et son décor vient s'ajouter un troisième terme : la communauté que l'église abrite. Aux liens indéfectibles qui unissent l'église-communauté et l'église-bâtiment à l'époque romane font écho les inscriptions des chapiteaux du rond-point. En effet, la situation de communication instaurée dans les inscriptions entre un récepteur humain et une instance divine, communication dont les indices sont l'emploi de la première personne (*Dat* ***nos*** *monendum…*) ou de la deuxième personne (*Si cupis affectum pietatis,* ***respice*** *sextum*), la présence d'un terme déictique (*hic*) en tête du premier vers relatif aux tons du plain-chant et la qua-

si omniprésence d'une sémantique de la perception, de la sensation et de la cognition, signifie l'inclusion dans l'économie chrétienne de la rédemption de tout individu ayant pénétré dans le lieu d'exposition de ces inscriptions.

Cette universalité toute théorique est néanmoins tempérée par le choix des thèmes, car ne sont pleinement partie prenante de cette économie que ceux à qui la maîtrise des arts libéraux et surtout de la musique sacrée donne accès au dépassement des sensations. À ceux-ci sont données les clés de compréhension de la Création : les harmonies musicales et cosmiques ont un principe commun, à savoir cette loi du nombre qui émane de la sagesse divine, qui divise par schéma quaternaire les vertus, les arts, les fleuves du paradis, etc.

On a pu avancer l'idée que cette architecture numérique de l'iconographie du rond-point de Cluny III, dont les inscriptions des tons du plain-chant constituent le parangon, pouvait avoir été pensée en relation avec la conception modulaire du plan de l'abside et, par extension, de l'ensemble de l'église. Quelle que soit la pertinence de cette hypothèse, les analogies que le schéma quaternaire met en scène, et en particulier ce lien musical établi entre cosmologie et liturgie, doivent probablement être reliées au statut cosmique du lieu de culte que soulignent certaines exégèses du rite de consécration d'église.

UNE TENTATIVE D'ARCHÉOLOGIE CONCEPTUELLE DE L'ŒUVRE

Vaste est le réseau de relations que l'iconographie du rond-point de Cluny III met en scène. Il est plus que probable que certaines d'entre elles ont échappé à la présente étude. Pour autant, il faut revenir en dernier lieu sur la problématique qui en a motivé les développements : la *représentation* envisagée comme un *procès* complexe.

Cette étude a pris le parti de « faire crédit » à l'œuvre du rond-point de sa conformité par rapport aux intentions des sculpteurs, non pas forcément à leurs intentions de signifier mais à leurs intentions formelles. Assumer jusqu'au bout les apparentes incohérences du C 5 représentait un défi. Sans accorder un caractère signifiant à chaque détail, on a tenté de lire chaque chapiteau ainsi que l'ensemble en tenant compte d'un maximum d'observations, partant du principe que les caractères observés résultent d'une production plus ou moins motivée mais toujours maîtrisée.

Si l'analyse donne accès à certains mécanismes de la fabrication du sens, elle ne permet pas de distinguer la part qui revient aux sculpteurs de celle qui revient aux commanditaires. Le degré de cohérence interne de l'œuvre, le fait qu'elle partage des qualités plastiques avec d'autres parties du décor de l'abbatiale — on pense aux chapiteaux corinthiens qui ont pu être rapprochés de ceux du rond-point —, son hypothétique intégration dans une conception modulaire du plan sont-ils forcément les indices d'un « art dirigé » ? L'esthétique de l'œuvre du rond-point n'est pas dénuée de portée ecclésiologique ; faut-il pour autant y voir l'affirmation d'un « discours » de cette nature ? Seuls les préjugés encore trop répandus sur les relations entre artistes et commanditaires conduiraient à un tel raisonnement.

Laissant de côté l'aporie de l'origine conceptuelle de la représentation, il demeure nécessaire de s'interroger sur le choix des *moyens formels* qui y ont été investis. Dans quelle mesure ces moyens formels, qui vont du plus simple au plus complexe, participeraient-ils de cette conception musicale des rapports entre l'homme, le cosmos et Dieu ?

On reviendra d'abord sur le plus complexe. Avec l'interaction du jeu de cloches et du mot *carmine* sur la dernière mandorle du C 7, on a vu que l'enracinement réciproque des systèmes de signes pouvait rejoindre l'idée d'une musicalité totale, qui subsume le mouvement des corps, la métrique du poème épigraphique et les sons musicaux. Il est donc entendu que cette plasticité, cette perméabilité

des systèmes de signes a pu apparaître comme parfaitement adéquate à l'expression d'une iconographie musicale. Qu'en est-il des moyens formels les plus simples, c'est-à-dire les moins sémantisés ? D'où vient-il que le décor végétal, en accueillant des figures ou des formes ostensives, puisse sous-tendre une telle série de quaternités ?

L'écart est important entre, d'une part, la complexité de certaines relations thématiques (figures et inscriptions du C 5, séquence des inscriptions du C 7), la subtilité de certaines interactions (C 7), et d'autre part, le caractère élémentaire des dispositifs de présentation des figures (formes ostensives/contact avec le végétal). On doit surtout rappeler cette observation : *quelles que soient les variations du décor végétal*, les formes ostensives y sont toujours enchâssées au centre des faces de la corbeille ; les figures en contact avec le décor végétal sont, quant à elles, toujours disposées sur les arêtes.

De cet écart, on déduit l'hypothèse suivante : si l'œuvre du rond-point de Cluny III parvient à fonder une esthétique musicale totalisante, c'est précisément *en limitant le choix des compositions formelles*. Avec un choix aussi restreint se trouve exalté le schéma quaternaire sur lequel reposent toutes les analogies.

C'est le chapiteau corinthien canonique, dont les multiples axes de symétrie soulignent tant le centre des faces que les arêtes de la corbeille, qui fournit le canevas des deux types de dispositif. Toutes les variations observées dans le décor végétal lui sont reliées d'une manière ou d'une autre. Au final, comment ne pas mettre en relation le nombre d'acanthes que compte chaque couronne (huit) avec le nombre de chapiteaux que compte le rond-point ? un nombre auquel l'octonaire des tons du plain-chant donne une portée supérieure.

À mon sens, la présence du C 1 ne fait qu'appuyer le rôle fondamental que joue la forme corinthienne dans toute l'iconographie du rond-point. Ornement pur, dépourvu de sujets, il les contient tous en puissance ; c'est la parure (*ornatus*) d'un *ordre* qui transcende les différentes quaternités, et dont les variations (*varietates*) animent la répétition.

Bien que toute tentative d'archéologie conceptuelle d'une œuvre d'art reste spéculative, les principes de composition qui viennent d'être évoqués me semblent pouvoir être mis en perspective avec les qualités que, par exemple, le moine Théophile attribue à l'invention artistique :

> Par l'esprit de sagesse, tu connais que toutes les choses créées procèdent de Dieu, que sans lui il n'y a rien ; par l'esprit d'intelligence, tu as acquis la faculté d'invention, l'*ordre*, la *variété*, la *proportion* que tu dois rechercher dans tes différentes œuvres […][2].

Les qualités de la faculté d'invention artistique n'ont ici de valeur que *dérivées* par rapport à celles que le Créateur a placées dans son Œuvre : la production de l'œuvre d'art est une image du geste créateur par excellence. Un tel discours n'est pas sans faire écho à la métaphore esthétique d'un Cassiodore[3] ; pensant l'art (au sens le plus large) comme la Création — l'artisanat pour Philon d'Alexandrie[4], la rhétorique pour Cassiodore[5], l'image-objet pour

---

[2] Théophile, *Diversarum artium schedula*, III, prologue, éd. et trad. Ch. de L'Escalopier, p. 121 : *Per spiritum sapientiae cognoscis a Deo cuncta creata procedere, et sine ipso nihil esse ; per spiritum intellectus cepisti capacitatem ingenii, quo ordine, qua varietate, qua mensura valeas insistere diverso operi tuo* [...]. Autour de cette citation, voir J.-Cl. BONNE, « Le végétalisme de l'art roman », p. 100-101.

[3] Cassiodore, *De anima*, 17, éd. J.W. Halporn, *Magni Aurelii Cassiodori senatoris opera*, t. 1, Turnhout (*CCSL*, 96), p. 501-575, ici p. 572, à propos du nombre douze, qui régit les signes du zodiaque et les mois de l'année : *Clausimus itaque nostrum munusculum numero duodenario, qui coelos signorum diversitate* ***decorauit****, qui annum menstruali uenustate* ***composuit****, qui uentos principales terrenae indigentiae prouida* ***dispositione*** *concessit, qui diei noctis que spatia horarum* ***congrua quantitate*** *diuisit ut merito et animae dilucidationi haec supputatio adhiberetur quae tantarum rerum naturalium* ***dispositionibus*** *consecratur*.

[4] Philon d'Alexandrie, *De opificio mundi*, § 18, éd. R. Arnaldez, Paris, 1961 (*Les œuvres de Philon d'Alexandrie*, 1), p. 152-153 : « Tel un bon ouvrier, les yeux fixés sur le modèle, il commence à bâtir la cité de pierre et de bois, conformant les réalités corporelles à chacune des réalités incorporelles ».

[5] E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale*, vol. 1, p. 36.

Théophile —, la civilisation occidentale pense la Création comme une œuvre d'art[6].

Entre deux mouvements de ce balancier esthétique et cosmologique, les chapiteaux du rond-point de Cluny III représentent à l'évidence, au sein de la sculpture romane, une manifestation des plus abouties de cette tautologie.

---

[6] O. BOULNOIS, « La création, l'art et l'original », *Communications*, 64, 1997, p. 55-76 ; E. ØSTREM, « *Deus Artifex* and *Homo Creator* : art between the human and the divine », *Creations. Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation*, éd. S.R. Havsteen, *et al.*, Turnhout, 2007, p. 15-48.

ANNEXE 1

Normes adoptées pour la présentation des sources épigraphiques

TRANSCRIPTION DE L'INSCRIPTION

Transcription en capitales d'imprimerie.

Les abréviations ne sont pas développées.

Les lacunes sont présentées entre crochets [ ] ; si on peut estimer le nombre de lettres manquant, on remplace chaque lettre par un point [....] ; si on ne peut pas l'estimer, on figure l'espace par trois tirets [---].

Les mots sont toujours séparés par un blanc, même si l'inscription n'en présente pas.

Les signes de ponctuation simples sont indiqués par un point . , les signes composés par deux points : .

Tout évènement non scriptural qui intervient dans le champ de l'inscription est indiqué par le signe paragraphe §.

Tout espace dont l'étendue dépasse le simple espacement des mots, ou intervenant à l'intérieur d'un mot est indiqué par un tiret bas _.

Pas de restitution de *J* pour *I* ni de *U* pour *V*, sauf si l'original en porte.

Les retours à la ligne sont conformes au texte. Dans le cas où une ligne d'inscription correspond à plusieurs lignes de transcription,

la première ligne de transcription est alignée à gauche et les suivantes, décalées vers la droite.

ÉDITION CRITIQUE DU TEXTE ÉPIGRAPHIQUE

Le texte est transcrit en minuscules et en italiques en rétablissant l'usage du français moderne pour les règles de ponctuation et de majuscule.

Les différences entre *U* et *V*, entre *I* et *J*, sont rétablies.

Les abréviations entre parenthèses ( ) sont développées.

Si on le peut, on restitue les lacunes entre crochets [ ].

On revient à la ligne à la fin de chaque vers, même si l'inscription ne le fait pas.

ANNEXE 2

Les inscriptions

Transcriptions, éditions et traductions révisées

CHAPITEAU 5

Transcription :

+ VER PRIMOS FLORES_PRIMOS PDVCIT
ODORES :
DAT NOS MONENDV § [.]RVDEN_[…]D SI[.]
AGENDVM
DAT COGNDV PRVDEN[.]IA QID_SIT_AGEN_[.]V
[---]_VENS QAS DE[.]OQIT ASTAS :

Édition :

Ver primos flores primos p(ro)ducit odores.
Dat nos monendu(m) [*p*]*ruden(tia)* [*qui*]*d sit agendum.*
Dat cogn(oscen)du(m) prudentia q(u)id sit agendu(m).
[---] *vens q(u)as decoq(u)it astas.*

Scansion :

Vēr prī/mōs flō/rēs// prī/mōs prō/dūcĭt ŏ/dōres
Dāt nōs/ mōnēn/dūm// prū/dēntĭă/ quīd sĭt ă/gēndum
Dāt cōg/nōscēn/dūm// prū/dēntĭă/ quīd sĭt ă/gēndum
. . / . . / . // . /vēns quās/ dēcŏquĭt/ aēstas

Traduction :

Le printemps fait éclore les premières fleurs et les premiers parfums.
La prudence nous avertit de ce qui doit être fait.
La prudence fait connaître ce qui doit être fait.
[…] que l'été fait mûrir.

CHAPITEAU 7

HI[.] [.]ONVS ORDITVR MODVLAMINA MVSI[.]A PRIMUS
[.]VBSEQV[..]VR PTONGVS NVMERO VEL LEGE SECVNDUS .
TER_TIVS IMPINGIT XPM QVE RESVRGERE FINGIT .
SVC[.]EDIT QVARTVS § SIMVLANS IN CAR § MINE PLANCTVS

Édition :

Hic tonus orditur modulamina musica primus.
[*S*]*ubsequ*[*it*]*ur ptongus numero vel lege secundus.*
Tertius impingit Chr(istu)m que resurgere fingit.
Suc[*c*]*edit quartus simulans in carmine planctus.*

Scansion :

Hīc tŏnŭs/ ōrdī/tūr// mŏdŭ/lāmĭnă/ mūsĭcă/ prīmus
Sūbsĕquĭ/tūr phthōn/gūs// nŭmĕ/rō vēl/ lēgĕ sĕ/cūndus
Tērtīus/ īmpīn/gīt// Chrīs/tūm quĕ rĕ/sūrgĕrĕ/ fĭngit
Sūccē/dīt quār/tūs// sĭmŭ/lāns īn/ cārmĭnĕ/ plānctus

Traduction :

Ici, le premier ton, par la *musica*, ourdit les mélodies.
Il est suivi de près par un son musical, le deuxième par le nombre et par la loi.
Le troisième jaillit et représente le Christ qui ressuscite.
Suit le quatrième, dont le chant imite le *planctus*.

CHAPITEAU 8

Transcription :

1. OSTENDIT QVINTVS QUAM SIT
2. QVISQIS TVMET IMVS :

1. + SI CVPIS AFFECTVM PIE[.]ATIS
2. RESPICE SEXTUM :

1. + INSINVAT FLA[.]V [.]V DONIS
2. SEPTIMVS ALMUM :

1. OCTAVVS [.]ANCTOS OMS
   DOCET ESSE BEATOS :

Édition :

Ostendit quintus quam sit quisq(u)is tumet imus.
Si cupis affectum pie[*t*]*atis respice sextum.*
Insinuat fla[*t*]*u(m)* [*c*]*u(m) donis septimus almum.*
Octavus [*s*]*anctos om(ne)s docet esse beatos.*

Scansion :

Ōstēn/dīt quīn/tūs// quām/ sīt quīs/quīs tŭmĕt/ imus
Sī cŭpĭs/ āffēc/tūm// pĭĕ/tātīs/ rēspĭcĕ/ sēxtum
Īnsĭnŭ/āt flā/tūm// cūm/ dōnīs/ sēptĭmŭs/ ālmum
Ōctā/vūs sānc/tōs// ōm/nēs dŏcĕt/ ēssĕ bĕ/ātos

Traduction :

Le cinquième [ton] montre que quiconque s'enfle [d'orgueil] sera au plus bas.

Si tu désires l'affect de piété, tourne-toi vers le sixième.

Le septième fait pénétrer le souffle divin avec les dons.

Le huitième enseigne que tous les saints sont bienheureux/que tous les bienheureux sont saints.

Bibliographie

SOURCES

Sources manuscrites et fac-similés de manuscrits

BOUCHÉ DE LA BERTILLIÈRE (Philibert), *Description historique et topographique de l'abbaye, ville et banlieue de Cluny, depuis leur fondation jusqu'à la Révolution de 1789*, 8 vol., 1787-1817, Cluny, musée d'Art et d'archéologie, ms. 76-83, *n. v.*

DUMOLIN (Benoît), *Description historique et topographique de la ville, abbaye et banlieue de Cluny*, Cluny, musée d'Art et d'archéologie, ms. 71, c. 1749-1757, *n. v.*

Lambert S. Audomari canonici Liber floridus, codex autographus Bibliothecae Universitatis Gandavensis…, éd. Albert Derolez, Gand, 1968.

Recueil de poésie et de théologie (anonyme), Angers, bibliothèque municipale, ms. 303, après 1178 (abbaye Saint-Aubin d'Angers ?).

Zwei Regensburger Prachthandschriften : der Uta-Codex (Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm 13601), das Sakramentar Kaiser Heinrichs II. (Bayerische Staatsbibliothek, München, Clm 4456), CD-Rom, Augsbourg-Munich, 2004.

Sources éditées

Abbon de Fleury, *Quaestiones grammaticales*, introduction, éd. et trad. Anita Guerreau-Jalabert, *Questions grammaticales*, Paris, 1982 (Auteurs latins du Moyen Âge, 2).

Alain de Lille, *De planctu naturae*, éd. Nikolaus M. Häring, *Studi medievali*, 19, 1978, p. 797-879.

Alcuin, *De virtutibus et vitiis*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 101, Paris, 1844-1855, col. 613-638.

Alia miraculorum quorumdam sancti Hugonis abbatis relatio (anonyme), éd. Dom Martin Marrier et André du Chesne, *Bibliotheca Cluniacensis*, Paris, 1614 (réimpr. Mâcon, 1915), col. 447-462.

Ambroise de Milan, *De Abraham*, éd. Adalbert-Gautier Hamman, trad. Claire Lavant (livre I), Françoise Bilbille-Gaven et Jean-Claude Gaven (livre II), *Abraham*, Paris-Turnhout, 1999 (Les Pères dans la foi, 74).

Ambroise de Milan, *De paradiso*, éd. Karl Schenkl, *Sancti Ambrosii Opera (I), Exameron : De paradiso, de Cain et Abel, de Noe, de Abraham, de Isaac, de bono mortis*, Vienne-Leipzig, 1897 (réimpr. 1962) (*Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum*, 32.1), p. 263-336.

Annales de l'abbaye de Cluny, éd. Dom Martin Marrier et André du Chesne, *Bibliotheca Cluniacensis*, Paris, 1614 (réimpr. Mâcon, 1915), col. 1617-1628.

Aribon de Liège, *Musica*, éd. Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 t., Saint-Blasien, 1784 (réimpr. Hildesheim, 1963), t. 2, p. 197-230.

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, trad. René A. Gauthier et Jean-Yves Jolif, 2 t., 4 vol. : 1. Introduction (vol. 1), Traduction (vol. 2), 2. Commentaire (vol. 3 : Livres I-V, vol. 4 : Livres VI-X), Louvain-la-Neuve-Paris, 2002 (ÉO 1970).

Augustin d'Hippone, *Confessiones*, trad. Eugène Tréhorel et André Bouissou, préf. Aimé Solignac, *Œuvres de saint Augustin*, 2e sér. : *Dieu et son œuvre*, t. 1-2 : *Les confessions*, 2 t. : 1. Livres I-VII, 2. Livres VIII-XIII, Paris, 1962 (Bibliothèque augustinienne, 13-14).

Augustin d'Hippone, *De diversis quaestionibus*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 40, Paris, 1844-1855, col. 11-100.

Augustin d'Hippone, *De civitate Dei*, éd. Bernhard Dombart et Alfons Kalb, trad. Gustave Combès, *Œuvres de Saint Augustin*, 5e série : *La cité de Dieu*, 5 t. : 1. Introduction générale, Livres I-V : *Impuissance sociale du paganisme*, 2. Livres VI-X : *Impuissance spirituelle du paganisme*, 3. Livres XI-XIV : *Formation des deux cités*, 4. Livres XV-XVIII : *Luttes des deux cités*, 5. Livres XIX-XXII : *Triomphe de la cité céleste*, Paris, 1959 (t. 1, 2 et 3), 1960 (t. 4 et 5) (Bibliothèque augustinienne, 33 à 37).

Augustin d'Hippone, *De doctrina christiana*, texte de l'éd. bénédictine, trad. Gustave Combès et Jacques Farges, *Œuvres de Saint Augustin*, 1re série : *Opuscules*, t. 11 : *Le magistère divin : La catéchèse des débutants, La doctrine chrétienne*, Paris, 1949 (Bibliothèque augustinienne, 11), p. 149-595.

Augustin d'Hippone, *De Genesi ad litteram*, trad. Paul Agaësse et Aimé Solignac, *Œuvres de saint Augustin*, *La Genèse au sens littéral*, 2 t. : 1. Livres I-VII, 2. Livres VIII-XII, Paris, 1970 (t. 1), 1972 (t. 2) (Bibliothèque augustinienne, 48-49).

Augustin d'Hippone, *De libero arbitrio*, trad. François-Joseph Thonnard, *Œuvres de Saint Augustin*, *Dialogues philosophiques*, t. 3 : *De l'âme à Dieu*, Paris, 1952 (Bibliothèque augustinienne, 6), p. 123-541.

Augustin d'Hippone, *De magistro*, trad. François-Joseph Thonnard, *Œuvres de Saint Augustin*, *Dialogues philosophiques*, t. 3 : *De l'âme à Dieu*, Paris, 1952 (Bibliothèque augustinienne, 6), p. 7-121.

Augustin d'Hippone, *De musica*, texte de l'éd. bénédictine trad. Guy Finaert et François-Joseph Thonnard, *Œuvres de Saint Augustin*, *Dialogues philosophiques*, t. 4 : *La musique*, Paris, 1947 (Bibliothèque augustinienne, 7).

Augustin d'Hippone, *De Trinitate*, trad. Paul Agaësse (t. 2), Pierre-Thomas Camelot (t. 1), Marcellin Mellet (t. 1) et Joseph Moingt (t. 2), *Œuvres de saint Augustin*, *Dieu et son œuvre*, t. 3-4 : *La Trinité*, 2 t. : 1. Livres I-VII : *Le mystère*, 2. Livres VIII-XV : *Les images*, Paris, 1955 (Bibliothèque augustinienne, 15-16).

Augustin d'Hippone, *De vera religione*, trad. Joseph Pegon, *Œuvres de saint Augustin*, *La foi chrétienne*, Paris, 1951 (Bibliothèque augustinienne, 8), p. 9-191.

Augustin d'Hippone, *Enarrationes in Psalmos*, éd. Eligius Dekkers et Jean Fraipont, *Aurelii Augustini Opera (X)*, 3 t. : 1. Ps 1-50, 2. Ps 51-100, 3. Ps 101-150, Turnhout, 1956 (*Corpus christianorum*, *Series latina*, 38, 39, 40).

Augustin d'Hippone, *Enarrationes in Psalmos*, éd. Clemens Weidmann (*Pars 1 A*), Hildegung Müller (*Pars 1*), Franco Gori (*Partes 3-5*) et Francisca Recanatini (*Pars 4*), *Sancti Augustini Opera*, 5 t. : 1 (*Pars 1 A*). Ps 1-32, 2 (*Pars 1*). Ps 51-60, 3 (*Pars 3*). Ps 119-133, 4 (*Pars 4*). Ps 134-140, 5 (*Pars 5*). Ps 141-150, Vienne, 2001 (*Pars 3*), 2002 (*Pars 4*), 2003 (*Pars 1 A*), 2004 (*Pars 1*), 2005 (*Pars 5*) (*Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum*, 93.1 A, 94.1, 95.3, 95.4, 95.5).

Augustin d'Hippone, *Epistolae*, éd. Klaus-Detlef Daur, *Sancti Aurelii Augustini Epistulae*, 3 t. : 1. Lettres 1-55, 2. Lettres 56-100, 3. Lettres 101-139, Turnhout, 2004, 2005, 2009 (*Corpus christianorum*, *Series latina*, 4.1, 3.2, 3.3).

Bède le Vénérable, *De Tabernaculo*, éd. David Hurst, trad. Christophe Vuillaume, *Le Tabernacle*, Paris, 2003 (Sources chrétiennes, 475).

Bède le Vénérable, *De Templo Salomonis*, éd. David Hurst, *Bedae Venerabilis Opera (II)*, *Opera exegetica (2 A)*, Turnhout, 1969 (*Corpus christianorum*, *Series latina*, 119 A), p. 141-234.

Bède le Vénérable, *De temporum ratione*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 90, Paris, 1844-1855, col. 291-578.

Bède le Vénérable, *In Marci Evangelium expositio*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 92, Paris, 1844-1855, col. 131-302.

Bède le Vénérable, *In Evangelium Sancti Matthaei*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 92, Paris, 1844-1855, col. 9-132.

Benoît de Nursie, *Regula*, éd. Jean Neufville (t. 1-3), Adalbert de Vogüé (t. 4-6), trad. *id.*, *La Règle de saint Benoît*, 6 t. : 1. Prologue, Chap. 1-7 ; 2. Chap. 8-73 ; 3. Instruments pour l'étude de la tradition manuscrite ; 4-6. Commentaire historique et critique, Paris, 1971 (t. 4-6), 1972 (t. 1-3) (Sources chrétiennes, 181, 182, 183, 184, 185, 186).

Bernard de Clairvaux, *Sermones super cantica canticorum*, éd. Jean Leclercq, Henri Rochais, Charles H. Talbot, trad. Paul Verdeyen et Raffaele Fassetta, *Sermons sur le Cantique*, 5 t. : 1. Sermons 1-15, 2. Sermons 16-32, 3. Sermons 33-50, 3. Sermons 33-50, 4. Sermons 51-68, 5. Sermons 69-89, Paris, 1996, 1998, 2000, 2003, 2007 (Sources chrétiennes, 414, 431, 452, 472, 511).

Bernard de Cluny, *Ordo Cluniacensis per Bernardum saeculi XI. Scriptorem*, éd. Marquard Herrgott et Pius Engelbert, *Vetus disciplina monastica*, Siegburg, 1999.

Bible (la sainte) : texte latin et traduction française d'après les textes originaux avec un commentaire exégétique et théologique, dir. Louis Pirot et Albert Clamer, 12 t. : 1.1. Gn ; 1.2. Ex ; 2. Lv, Nb, Dt ; 3. Jos, Jg, Rt, 1 R, 2 R, 1 S, 2 S ; 4. 1 Ch, 2 Ch, Esd-Né, Tb, Jdt, Est, Jb ; 5. Ps ; 6. Pr, Qo, Ct, Sg, Si ; 7. Is, Jr, Lm, Ba, Éz, Dn ; 8.1.1. Os, Jl, Am, Ab, Jon ; 8.1.2. Mi, Na, Ha, So, Ag, Za, Ml ; 8.2. 1 M, 2 M ; 9. Mt, Mc ; 10. Lc, Jn ; 11.1. Ac ; 11.2. Rm, 1 Co, 2 Co, Ga ; 12. Ép, Ph, Col, 1 Th, 2 Th, 1 Tm, 2 Tm, Tt, Phm, Hé, Jc, 1 P, 2 P, 1 Jn, 2 Jn, 3 Jn, Jude, Ap, Paris, 1946 (t. 2, 7), 1950 (t. 5, 9, 10), 1951 (t. 6, 8.2, 11), 1952 (t. 4), 1953 (t. 1.1), 1955 (t. 3), 1956 (t. 1.2), 1961 (t. 8.1.1), 1964 (t. 8.1.2).

Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem, éd. Robert Weber *et al.*, 2 t. : 1. Gn à Ps ; 2. Pr à Ap, Stuttgart, 1969.

Boèce, *Consolatio philosophiae*, éd. Ludwig Bieler, *Anicii Manlii Severini Boethii philosophiae Consolatio*, Turnhout, 1957 (*Corpus christianorum, Series latina*, 94.1).

Boèce, *De institutione musica*, éd. et trad. Christian Meyer, *Traité de la musique*, Turnhout, 2004.

Cassiodore, *De anima*, éd. James W. Halporn, *Magni Aurelii Cassiodori senatoris opera*, t. 1, Turnhout (*Corpus christianorum, Series latina*, 96), p. 501-575.

Cassiodore, *Institutiones*, éd. Roger A. Mynors, Oxford, 1937.

Cicéron, *Partitiones oratoriae*, éd. Henri Bornecque, *Divisions de l'art oratoire*, *Topiques*, Paris, 1960 (Collection des universités de France, Série latine, 23) (ÉO 1924).

Cicéron, *De inventione*, éd. et trad. Guy Achard, *De l'invention*, Paris, 1994 (Collection des universités de France, Série latine, 320).

Eugène III de Tolède, *Epitaphium*, 12, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 87, Paris, 1844-1855, col. 389-393.

Gil de Zamora, *Ars musica*, éd. Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 t., Saint-Blasien, 1784 (réimpr. Hildesheim, 1963), t. 2, p. 369-393.

Gilon, *Vita sancti Hugonis abbatis*, éd. Herbert E.J. Cowdrey, « Two Studies in Cluniac History 1049-1126 », *Studi Gregoriani*, 11, 1978, p. 43-109.

Grégoire le Grand, *Dialogi*, trad. Adalbert de Vogüé et Paul Antin, *Dialogues*, 3 t. : 1. Introduction, bibliographie et cartes, 2. Livres I-III, 3. Livre IV, Paris, 1979 (t. 1-2), 1980 (t. 3) (Sources chrétiennes, 251, 260, 265).

Grégoire le Grand, *Homiliae in Hiezechihelem prophetam*, éd. et trad. Charles Morel, *Homélies sur Ézéchiel*, 2 t. : 1. Livre I, 2. Livre II, Paris, 1986, 1990 (Sources chrétiennes, 327, 360).

Grégoire le Grand, *Moralia in Iob*, éd. Marc Adriaen, 3 t. : 1. Livres 1-10, 2. Livres 11-22, 3. Livres 23-25, Turnhout, 1979 (t. 1-2), 1985 (t. 3) (*Corpus christianorum*, *Series latina*, 143, 143 A, 143 B).

Guillaume Durand, *Rationale divinorum officiorum*, éd. Anselme Davril, Timothy Thibodeau et Bertrand G. Guyot, *Guillelmi Duranti Rationale divinorum officiorum*, 3 t. : 1. Livres I-IV, 2. Livres V-VI, 3. Livres VII-VIII, Turnhout, 1995, 1998, 2000 (*Corpus christianorum*, *Continuatio mediaevalis*, 140, 140 A, 140 B).

Heiric d'Auxerre, *Vitae sancti Germani*, éd. Ludwig Traube, *Poetae Latini aevi Carolini*, t. 3, Berlin, 1964 (*Monumenta Germaniae historica*, *Poetae latini medii aevi*, 3) (ÉO 1896), vol. 2, p. 438-517.

Herrade de Landsberg, *Hortus deliciarum*, dir. Rosalie Green, éd. Michael Evans, Christine Bischoff et Michael Curschmann, collab. T. Julian Brown et Kenneth Levy, 2 t. : 1. *Reconstruction*, 2. *Commentary*, Londres-Leiden, 1979.

Hic Iani mensis sacer est (poème tétrastique anonyme), éd. Emil Baehrens, *Poetae latini minores*, t. 1, 12, Leipzig, 1879 (*Bibliotheca scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana*), p. 206-209.

Hildebert de Lavardin, *Epistolae*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 171, Paris, 1844-1855, col. 141-312.

Hildebert de Lavardin, *Vita sancti Hugonis*, éd. Dom Martin Marrier et André du Chesne, *Bibliotheca Cluniacensis*, Paris, 1614 (réimpr. Mâcon, 1915), col. 413-438.

Honorius *Augustodunensis*, *Gemma animae*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 172, col. 541-738.

Hugues (moine de Cluny), *Epistola cuiusdam ad domnum* [*Pontium*] *Cluniacesem abbatem continens quedam de beato Hugone et alia nonnulla relatu digna*, éd. Herbert E.J. Cowdrey, « Two Studies in Cluniac History 1049-1126 », *Studi Gregoriani*, 11, 1978, p. 113-117.

Isidore de Séville, *De natura rerum*, éd. et trad. Jacques Fontaine, *Traité de la nature*, Paris, 2002 (Collection des études augustiniennes, Série Moyen Âge et Temps Modernes, 39) (ÉO Bordeaux, 1960).

Isidore de Séville, *Libri etymologiarum*, éd. Wallace M. Lindsay, *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive Originum libri XX*, 2 vol., Oxford, 1911 (réimpr. 1962) (*Scriptorum classicorum bibliotheca Oxoniensis*).

Jean (moine), *Laus Cluniacensis Congregationis et ejusque Abbatis*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 145, Paris, 1844-1855, col. 873-875.

Jean Scot Érigène, *Annotationes in Marcianum*, éd. Cora E. Lutz, New York, 1970.

Jean Scot Érigène, *De divisione naturae*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 122, col. 439-1022.

Jérôme de Stridon, *Commentaria in Evangelium sancti Matthaei*, éd. et trad. Émile Bonnard, *Commentaire sur saint Matthieu*, 2 t. : 1. Livres I-II, 2. Livres III-IV, Paris, 1977, 1979 (Sources chrétiennes, 242, 259).

Jérôme de Stridon (?), *Expositio Evangeliorum*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 30, Paris, 1844-1855, col. 531-590.

Jérôme de Stridon, *Vie de Paul de Thèbes*, éd. Pierre Leclerc, Edgardo M. Morales, trad. Pierre Leclerc, préf. Adalbert de Vogüé, *Trois vies de moines (Paul, Malchus, Hilarion)*, Paris, 2007, p. 144-183 (Sources chrétiennes, N 508).

Jotsald de Saint-Claude, *Planctus de transitu domni Odilonis abbatis Cluniacensis*, éd. et trad. Monique Goullet, « *Panctum describere* : Les deux lamentations funèbres de Jotsaud en l'honneur d'Odilon de Cluny », *Cahiers de civilisation médiévale*, 39, 1996, p. 187-210, ici p. 191-197.

Jotsald de Saint-Claude, *Vita sancti Odilonis*, éd. Johannes Staub, *Iotsald von Saint-Claude : Vita des Abtes Odilo von Cluny*, Hanovre, 1999 (*Monumenta Germaniae historica*, *Scriptores rerum Germanicarum*, 68).

Lactance, *Divinae institutionum*, dir. Jean Rougé (t. 2-3), éd. Pierre Monat, *Institutions divines*, 5 t. : 1. Livre I, 2. Livre II, 3. Livre IV, 4. Livre V (1ere partie), 5. Livre V (2nde partie), Paris, 1986 (t. 1), 1987 (t. 2), 1992 (t. 3), 1973 (t. 4-5) (Sources chrétiennes, 326, 337, 377, 204, 205).

Libertas loci Cluniacensis sancita a domno Papa Urbano in ipso Cenobio, éd. Didier Méhu, « Narration du sermon prononcée par Urbain II à Cluny, le 25 octobre 1095 », *Paix et communautés autour de l'abbaye de Cluny (xe-xve siècle)*, Lyon, 2010, Annexe 3, p. 533-536.

Liber tramitis aevi Odilonis abbatis, éd. Peter Dinter, Siegburg, 1980 (*Corpus consuetudinum monasticarum*, 10).

Libri Carolini, éd. Ann Freeman et Paul Meyvaert, *Opus Caroli reges contra synodum*, Hanovre, 1998 (*Monumenta Germaniae historica*, *Concilia*, 2, *Supplementum*, 1).

Macrobe, *In somnium Scipionis*, éd. et trad. Mireille Armisen-Marchetti, *Commentaire au Songe de Scipion*, 2 t. : 1. Livre I, 2. Livre II, Paris, 2001, 2003 (Collection des universités de France, Série latine, 360, 373).

Marbode, *Carmina varia*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 171, Paris, 1844-1855, col. 1647-1686.

Martianus Capella, *De nuptiis Philologiae et Mercuri*, éd. et trad. Michel Ferré (t. 4), Barbara Ferré (t. 6), Jean-Yves Guillaumin (t. 7), *Les Noces de Philologie et de Mercure*, 3 t. : 4. *La dialectique*, 6. *La géométrie*, 7. *L'arithmétique*, Paris, 2003 (t. 7), 2007 (t. 4 et 6) (Collection des universités de France, Série latine, 388, 389, 372).

Nicetius de Trèves, *De laude et utilitate spiritualium canticorum*, éd. Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, 3 t., Saint-Blasien, 1784 (réimpr. Hildesheim, 1963), t. 1, p. 9-14.

Odon (abbé), attribué à Odon de Cluny, *Opuscula de musica*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 133, Paris, 1844-1855, col. 751-816.

Odon de Cluny, *Collationes*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 133, Paris, 1844-1855, col. 517-638.

Ovide, *Metamorphoseon*, éd. Georges Lafaye, *Les métamorphoses*, 3 t. : 1. Livres I-V ; 2. Livres VI-X ; 3. Livres XI-XV, Paris, 1960 (t. 2), 1961 (t. 1), 1962 (t. 3) (Collection des universités de France, Série latine, 28, 47, 58) (ÉO 1928 (t. 1 et 2), 1930 (t. 3)).

Qualiter tabula sancti Basilii continens in se magnam Dominici ligni portionem Cluniacum delata fuit, tempore Pontii Abbatis (anonyme), éd. Dom Martin Marrier et André du Chesne, *Bibliotheca Cluniacensis*, Paris, 1614 (réimpr. Mâcon, 1915), col. 561-568.

Paulin de Nole, *Epistulae*, éd. Wilhelm von Hartel et Margit Kamptner, *Sancti Pontii Meropii Paulini Nolani opera*, *Pars 1* : *Epistulae*, Vienne, 1999 (*CSEL*, 29).

Pèlerin d'Hirsau, *Epithalamium Christi virginum alternantium*, éd. Guido M. Dreves et Clemens Blume, *Analecta hymnica medii aevi*, t. 50, Francfort-sur-le-Main, 1907 (réimpr. New York-Londres, 1961), 343, p. 500-506.

Philon d'Alexandrie, *De opificio mundi*, éd. Roger Arnaldez, Paris, 1961 (*Les œuvres de Philon d'Alexandrie*, 1).

Pierre Damien, *Epistolae*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 144, Paris, 1844-1855, col. 205-502.

Pierre le Vénérable, *Statuta Petri Venerabilis abbatis Cluniacensis IX (1146-1147)*, éd. Giles Constable, *Consuetudines benedictinae variae, saec. XI-saec. XIV*, Siegburg, 1975 (*Corpus consuetudinum monasticarum*, 6).

Prudence, *Psychomachia*, éd. J.-L. Charlet, trad. *id*. et M. Lavarenne, *Œuvres*, t. 3, *Psychomachie*, *Contre Symmaque*, Paris, 1948 (Collection des universités de France, Série latine, 121), p. 5-82.

Pseudo-Jérôme de Stridon (anonyme carolingien ?), *Epistola* 23 (À Dardanus), éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 30, Paris, 1844-1855, col. 213 B-215 -C.

Raban Maur, *Allegoriae in universam Sacra Scripturam*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 112, Paris, 1844-1855, col. 849-1088.

Raban Maur, *Commentarium in Mattheum*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 107, Paris, 1844-1855, col. 727-1156.

Raban Maur, *De institutione clericorum*, éd. Detlev Zimpel, Francfort-sur-le-Main, 1996 (*Freiburger Beiträge zur mittelalterlichen Geschichte*, 7).

Raban Maur, *De universo*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 111, Paris, 1844-1855, col. 9-614.

Raban Maur, *Dialogus de laudibus sanctae crucis*, éd. et trad. Michel Perrin, *Louanges de la sainte croix*, Paris, 1988.

Raoul Glaber, *Historiae*, trad. Matthieu Arnoux, *Histoires*, Turnhout, 1996 (Miroir du Moyen Âge).

Raoul de Saint-Trond, *Gesta abbatum Trudonensium*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 173, col. 11-434.

Remi d'Auxerre, *Commentatum in Martianum Capellam*, éd. C.E. Lutz, 2 vol., Leyde, 1962-1965.

Remi d'Auxerre, *Enarrationes in Psalmos*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 131, Paris, 1844-1855, col. 149-844.

Sicard de Crémone, *Mitrale*, éd. Gábor Sarbak et Lorenz Weinrich, *Sicardi Cremonensis episcopi Mitralis de officiis*, Turnhout, Brepols, 2008 (*Corpus christianorum*, *Continuatio mediaevalis*, 228).

Suger de Saint-Denis, *Gesta Sugerii Abbatis*, éd. et trad. Françoise Gasparri, *Œuvres*, t. 1, Paris, 1996 (Les classiques de l'histoire de France au Moyen Âge, 37), p. 54-155.

Tertullien, *Apologeticum*, éd. et trad. J.-P. Waltzing, *Apologétique*, Paris, 1929 (Collection des universités de France, série latine, 49).

Tertullien, *De resurrectione carnis*, éd. Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 2, Paris, 1844-1855, col. 791-886, trad. Madeleine Moreau, *La résurrection des morts*, Paris, 1980 (Les Pères dans la foi, 9).

Théodulf d'Orléans, *De septem liberalibus in quadam pictura depictis*, éd. Ernst Dümmler, *Carmina*, 46, *Poetae Latini aevi Carolini*, t. 1, Berlin, 1881 (*Monumenta Germaniae historica*, *Poetae Latini medii aevi*, 1) (réimpr. 1997), p. 544-547.

Venance Fortunat, *De orto Ultrogothonis*, éd. et trad. M. Reydellet, *Poèmes*, t. 2, VI, 6, Paris, 1998 (Collection des universités de France, Série latine, 346), p 76.

Virgile, *Aeneis*, trad. Jean-Pierre Chausserie-Laprée, préf. Claude-Michel Cluny, *L'Énéide*, Paris, 1993 (Œuvres complètes de Virgile, 1).

ÉTUDES

ADHÉMAR (Jean), *Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français*, Paris, 1996 (ÉO Londres, 1939).

ALLARD (Guy H.), « Arts libéraux et langage chez saint Augustin », *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, Actes du 4e congrès international de philosophie médiévale (Montréal, 27 août-2 septembre 1967), Paris-Montréal, 1969, p. 481-492.

ALLIOS (Dominique), « Saint-Nectaire en Auvergne : de l'invention à la glorification d'une mémoire », *Medioevo : immagine e memoria*, éd. Arturo Carlo Quintavalle, Milan, 2009, p. 194-204, *n. v.*

ALTMAN (Charles F.), « Interpreting Romanesque Narrative : Conques and the *Roland* », *Olifant*, 5.1, 1977, 4-28.

ALVERNY (Marie-Thérèse d'), « La Sagesse et ses sept filles. Recherches sur les allégories de la philosophie et des arts libéraux du IXe au XIIe siècle », éd. Marie-Thérèse d'Alverny et Charles Burnett, *Études sur le symbolisme de la sagesse et sur l'iconographie*, 1993, I (ÉO *Mélanges dédiés à la mémoire de Félix Grat*, 1, Paris, 1946, p. 245-278).

AMBROSE (Kirk Th.), *The Nave Sculpture of Vézelay : the art of monastic viewing*, Toronto, 2006.

AMBROSE (Kirk Th.), « Visual Poetics of the Cluny Hemicycle Capital Inscriptions », *Word & Image*, 20.2, 2004, p. 155-164.

ANDALORO (Maria), « L'abbaye du Mont-Cassin : sur les traces d'un édifice disparu », Francesco ACETO, Maria ANDALORO *et alii*, *Chantiers médiévaux*, Paris-Saint-Léger-Vauban, 1996, p. 53-70 (pour le texte, ÉO Milan, 1995).

ANDRAULT-SCHMITT (Claude), « L'architecture de la Grande Église en question », *Saint-Martial de Limoges : ambition politique et production culturelle (Xe-XIIIe siècles)*, Actes du colloque de Poitiers et Limoges (26-28 mai 2005), dir. *id.*, Limoges, 2006, p. 219-239.

ANGHEBEN (Marcello), *Les chapiteaux romans de Bourgogne : thèmes et programmes*, Turnhout, 2003.

ANGHEBEN (Marcello), « Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la nef de Vézelay », *Cahiers de civilisation médiévale*, 41, 1998, p. 209-240.

ANGHEBEN (Marcello), « L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon : une vision synchronique du jugement individuel et du Jugement dernier », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 32, 2001, p. 73-87.

ANGHEBEN (Marcello), « Sculpture romane et liturgie », *Art médiéval : les voies de l'espace liturgique*, éd. Paolo Piva, Paris, 2010, p. 130-179.

ARMI (Charles E.), *Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy : the new aesthetic of Cluny III*, Londres-University Park (Pennsylvanie), 1983.

ARMI (Charles E.), « The Context of Cluny III Sculpture », *Gesta*, 27, 1988, p. 39-50.

ARMI (Charles E.) et BRADFORD SMITH (Elizabeth), « The Choir Screen of Cluny III », *The Art Bulletin*, 66, 1984, p. 556-573.

ARNULF (Arwed), *Versus ad Picturas. Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, Munich-Berlin, 1997.

Art chrétien jusqu'à la fin du Moyen Âge : catalogue, éd. Ad. Jansen, Bruxelles, 1964.

Art médiéval : les voies de l'espace liturgique, éd. Paolo Piva, Paris, 2010.

AUBERT (Marcel), *La Bourgogne : la sculpture*, 3 vol., Paris, 1930.

AUBERT (Marcel), *La sculpture française au Moyen Âge*, Paris, 1946.

AUBERT (Marcel), « Église abbatiale de Cluny », *Congrès archéologique de France, Lyon et Mâcon*, 98, 1935, p. 503-522.

BANCHEREAU (Jules), « Travaux d'apiculture sur un chapiteau de Vézelay », *Bulletin monumental*, 77, 1913, p. 403-411.

BALTY (Jean-Charles), « De l'art romain à l'art roman. Les *spolia*, « mémoire de l'antique » », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 39, 2008, p. 235-248.

BANDMANN (Günter), *Early Medieval Architecture as Bearer of Meaning*, trad. Kendall Wallis, New York, 2005 (ÉO : *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin, 1951).

BARBIER DE MONTAULT (Xavier), *Traité d'iconographie chrétienne*, 2 vol., Paris, 1890.

BARRAUD (Abbé), « Les cloches », *Annales archéologiques*, 17, 1857, p. 104-112.

BARRUOL (Guy), « L'organisation du chœur liturgique à Saint-André de Rosans, à Ganagobie, et à Cruas », *Saint-André-de-Rosans (Hautes-Alpes) : millénaire de la fondation du prieuré (988-1988)*, Actes du colloque (13-14 mai 1988), Gap, 1989, p. 313-323.

BARTHES (Roland), « La musique, la voix, la langue », *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, t. 5, Paris, 2002, p. 523-528 (ÉO *Nuova rivista musicale italiana*, 1978).

BARTHES (Roland), *Les Mythologies*, *Œuvres complètes*, éd. Éric Marty, t. 1, Paris, 2002, p. 671-870 (ÉO 1957).

BASCHET (Jérôme), *La civilisation féodale : de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, 2006 (ÉO 2004).

BASCHET (Jérôme), *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008.

BASCHET (Jérôme), *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonctions*, Paris-Rome, 1991.

BASCHET (Jérôme), « La musique de l'homme. Harmoniques de l'âme et du corps au XIIe siècle », *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, Actes du colloque du musée de la Musique (2-3 avril 2004), Paris, 2005, p. 76-83.

BASCHET (Jérôme), « L'iconographie médiévale : l'œuvre fondatrice d'Émile Mâle et le moment actuel », *Émile Mâle (1862-1954) : la construction de l'œuvre (Rome et l'Italie)*, Rome, 2005, p. 273-288.

BASCHET (Jérôme), « Prologue. Images en acte et agir social », *La performance des images*, éd. Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne, Bruxelles, 2010, p. 9-14.

BAUD (Anne), *Cluny : Un grand chantier médiéval au cœur de l'Europe*, Paris, 2003.

BAUD (Anne), *Le chantier de la troisième église abbatiale de Cluny*, Thèse de doctorat, Université Lumière-Lyon II, 1996.

BAUD (Anne), « La chapelle de l'abbé et le passage Galilée à Cluny : les sources graphiques et textuelles à l'épreuve de l'archéologie », *Texte et archéologie monumentale : approches de l'archéologie médiévale*, Actes du colloque d'Avignon (30 novembre-2 décembre 2000), dir. Philippe Bernardi, Andreas Hartmann-Virnich et Dominique Vingtain, Montagnac, 2005, p. 58-65.

BAUD (Anne), « Les plans de l'abbaye de Cluny d'après K.J. Conant : des fouilles à l'interprétation », *Annales de Bourgogne*, 80.3, 2008, p. 243-274.

BAUD (Anne) et ROLLIER (Gilles), « Liturgie et espace monastique à Cluny à la lecture du *Liber tramitis*, « *Descriptione monasterii* » et données archéologiques », *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, Actes du colloque international de Nantua (23-25 novembre 2006), dir. Anne Baud, Lyon-Paris, 2010, p. 27-42.

BAYLÉ (Maylis), « Jumièges : abbatiale Notre-Dame », *L'architecture normande au Moyen Âge*, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle (28 septembre-2 octobre 1994), dir. *id.*, préf. René Garrec, 2 t. : 1. *Regards sur l'art de bâtir*, 2. *Les étapes de la construction*, Caen, 1997 (rééd. Caen-Condé-sur-Noireau, 2001), t. 2, p. 32-36.

BECKWITH (John), *Early Medieval Art*, New York-Washington, 1964.

BEJCZY (István P.), « Kings, Bishops, and Political Ethics. Bruno of Segni on the Cardinal Virtues », *Mediaeval Studies*, 64, 2002, p. 267-286.

BEJCZY (István P.), « Les vertus cardinales dans l'hagiographie latine du Moyen Âge », *Analecta Bollandiana : Revue critique d'hagiographie*, 122.2, 2004, p. 313-360.

BEJCZY (István P.), « The Problem of Natural Virtue », *Virtue and Ethics in the Twelfth Century*, éd. *id*. et Richard G. Newhauser, Leyde-Boston, 2005, p. 133-154.

BELTING-IHM (Christa), « Zum Verhältnis von Bildprogrammen und *tituli* der Apsisdekoration früher westlicher Kirchenbauten », *Testo e Immagine nell'alto Medioevo*, 41e semaines d'étude du Centre italien d'études sur le haut Moyen Âge (Spolète, 1993), 2 vol., Spolète, 1994, vol. 2, p. 839-884.

Benedetto Antelami e il Battistero di Parma, dir. Chiara Frugoni, Turin, 1995.

BIAY (Sébastien), « De l'archéologie du style à la rhétorique des formes. Pour une nouvelle analyse des chapiteaux du rond-point de Cluny III », *Effets de style au Moyen Âge*, Actes du colloque organisé par le Centre universitaire d'études et de recherches médiévales (29-31 mai 2008), dir. Chantal Connochie-Bourgne et Sébastien Douchet, à paraître dans la coll. *Senefiance*.

BIAY (Sébastien), « Figurer par-delà les limites du regard. Le couple *intus-foris* dans l'iconographie des chapiteaux du rond-point de Cluny III », *Intus et foris*, Actes des Journées d'étude du groupe Questes (12-13 juin 2009), Paris, sous presse.

BIAY (Sébastien), « Los sarmientos hasta el mar. El arte cluniacense cuestionado », *Intus legere*, 3.2, 2009, p. 69-92.

BLOCH (Peter), « Zum Dedikationsbild im Lob des Kreuzes des Hrabanus Maurus », *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, éd. Victor H. Elbern, 3 vol., Düsseldorf, 1962, vol. 1, p. 471-494.

BOGNER (Dieter), « Die Chorkapitelle von Cluny : ihre stilistischen Voraussetzungen und ihre Stellung in der romanischen Plastik Burgunds », *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 22, 1979, p. 7-14.

BONNE (Jean-Claude), *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques*, Paris, 1984.

BONNE (Jean-Claude), « De l'ornemental dans l'art médiéval (VIIe-XIIe siècle). Le modèle insulaire », *L'image : fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6e *International Workshop on Medieval Societies*, Centre Ettore Majorana (Erice, 17-23 octobre 1992), éd. Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, Paris, 1996, p. 185-219.

BONNE (Jean-Claude), « De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome », *Rôle de l'ornement dans la peinture murale médiévale*, Actes du colloque de Saint-Lizier (1er-4 juin 1995), Poitiers, 1997, p. 103-119.

BONNE (Jean-Claude), « Entre ambiguïté et ambivalence : problématique de la sculpture romane », *La Part de l'œil*, 8, 1992, p. 146-164.

BONNE (Jean-Claude), « Les ornements de l'histoire : à propos de l'ivoire carolingien de saint Remi », *Annales HSS*, 1, 1996, p. 37-70.

BONNE (Jean-Claude), « Le végétalisme de l'art roman : naturalité et sacralité », *Le monde végétal : médecine, botanique, symbolique*, éd. Agostino Paravicini Bagliani, Florence, 2009, p. 95-120.

BONNE (Jean-Claude) et AUBERT (Eduardo H.), « Quand voir fait chanter. Images et neumes dans le tonaire du ms. BnF latin 1118 : entre performance et performativité », *La performance des images*, éd. Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne, Bruxelles, 2010, p. 225-240.

BOUCHÉ (Anne-Marie), *The Floreffe Bible Frontispiece (London, British Library, Add. Ms. 17738, fol. 3 v°-4 r°) and Twelfth Century Contemplative Theory*, Philosophy of arts dissertation, Columbia University, 1997.

BOUCHÉ (Anne-Marie), « The Spirit in the World. The Virtues of the Floreffe Bible Frontispiece (British Library, Add. Ms. 17738, ff. 3v-4r) », *Virtue & Vice : the personifications in the Index of Christian art*, éd. Colum Hourihane, Princeton, 2000, p. 42-65.

BOULNOIS (Olivier), *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge*, Paris, 2008.

BOULNOIS (Olivier), « La création, l'art et l'original », *Communications*, 64, 1997, p. 55-76.

BOUSQUET (Jacques), « Le motif « nid d'abeille » ou en ruché dans la sculpture romane : extension ou développement ? », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 17, 1986, p. 71-103.

BOYNTON (Susan), *Shaping a Monastic Identity. Liturgy and History at the Imperial Abbey of Farfa (1000-1125)*, Ithaca-Londres, 2006.

BRAUNFELS (Wolfgang), *Monasteries of Western Europe : the architecture of the orders*, Londres, 1993 (ÉO 1972).

BRÉHIER (Louis), « Questions d'art roman bourguignon », *Revue archéologique*, 29, 1929, p. 291-316.

BRENK (Beat), « Les églises de pèlerinage et le concept de prétention », *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Âge*, Actes du colloque de 3e Cycle Romand de Lettres (Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000), dir. Nicolas Bock, Peter Kurmann, Serena Romano et Jean-Michel Spieser, Rome, 2002, p. 125-140.

BRUGNOLI (Pierpaolo), *La Cattedrale di Verona nelle sue vicende edilizie dal secolo IV al secolo XVI*, Venise, 1987.

BRUYNE (Edgar de), *Études d'esthétique médiévale*, 2 vol. (3 t.), vol. 1 (2 t.) : 1. *De Boèce à Jean Scot Érigène*, 2. *L'époque romane*, vol. 2 : 3. *Le XIIIe siècle* suivi de *L'esthétique du Moyen Âge*, Paris, 1998 (ÉO Bruges, 1946).

BÜREN (Veronika von), « Le catalogue de la bibliothèque de Cluny du XIe siècle reconstitué », *Scriptorium*, 46.2, 1992, p. 256-267.

CAMUS (Marie-Thérèse), *Sculpture romane du Poitou : les grands chantiers du XIe siècle*, Paris, 1992.

CAMUS (Marie-Thérèse), « La reconstruction de Saint-Hilaire-le-Grand de Poitiers à l'époque romane : la marche des travaux », *Cahiers de civilisation médiévale*, 25, 1982, p. 101-120 et 239-271.

Canossa 1077. Erschütterung der Welt : Geschichte, Kunst und Kultur am Aufgang der Romanik, Catalogue de l'exposition de Paderborn (21 juillet-5 novembre 2006), éd. Christoph Stiegemann et Matthias Wemhoff, 2 vol., Paderborn, 2006.

CANAT DE CHIZY (Marcel), « Séances tenues par la Société française pour la conservation et la description des monuments historiques en février 1851, au Palais du Luxembourg : note », *Bulletin monumental*, 17, 1851, p. 163-167.

CANTIN (André), *Les sciences séculières et la foi. Les deux voies de la science au jugement de Pierre Damien (1007-1072)*, Spolète, 1975.

CARRERO SANTAMARÍA (Eduardo), « Centro y periferia en la ordinación de espacios litúrgicos. Las estructuras corales », *Hortus Artium Medievalium*, 14, 2008, p. 159-178.

CARRERO SANTAMARÍA (Eduardo), « Le sanctuaire de la cathédrale de Saint-Jacques-de-Compostelle à l'épreuve de la liturgie », *Saint-Martial de Limoges : ambition politique et production culturelle (Xe-XIIIe siècles)*, Actes du colloque de Poitiers et Limoges (26-28 mai 2005), dir. Claude Andrault-Schmitt, Limoges, 2006, p. 295-307.

CARRUTHERS (Mary), *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. Fabienne Durand-Bogaert, Paris, 2002 (ÉO *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images (400-1200)*, Cambridge, 1998).

CARTY (Carolyn M.), « The Role of Gunzo's Dream in the Building of Cluny III », *Gesta*, 27.1-2, 1988, p. 113-123.

CASTIÑEIRAS GONZÁLES (Manuel A.), *El calendario medieval hispano : textos e imágenes (siglos XI-XIV*), Valladolid, 1996.

CASTIÑEIRAS GONZÁLES (Manuel A.), « Topographie sacrée, liturgie pascale et reliques dans les grands centres de pèlerinage : Saint-Jacques-de-Compostelle, Saint-Isidore de León et Saint-Étienne de Ribas de Sil », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 34, 2003, p. 27-49.

CAZES (Quitterie) et CAZES (Daniel), *Saint-Sernin de Toulouse : de Saturnin au chef-d'œuvre de l'art roman*, préf. Olivier Poisson, Graulhet, 2008.

CHAILLEY (Jacques), « Essai d'explication des chapiteaux de Cluny « Les huit tons de la musique » », *Requirentes modos músicos. Mélanges offerts à Dom Jean Claire à l'occasion de son 75e anniversaire, de ses cinquante ans de profession monastique et de ses vingt-cinq ans comme Maître de Chœur à Solesmes*, éd. Daniel Saulnier, Solesmes, 1995, p. 203-210.

CHAILLEY (Jacques), « Les huit tons de la musique et l'éthos des modes aux chapiteaux de Cluny », *Acta musicologica*, 57, 1985, p. 71-96.

Cinquante années d'études médiévales : à la confluence de nos disciplines, Actes du colloque du cinquantenaire du CESCM (1er-4 septembre 2003), éd. Claude Arrignon, Marie-Hélène Debiès, Claudio Galderisi et Éric Palazzo, Turnhout, 2005, p. 219-232.

CLOSE-DEHIN (Monique), « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny III », *Hugues de Semur (1024-1129) : lumières clunisiennes*, Catalogue de l'exposition de Paray-le-Monial (11 juillet-11 octobre 2009), Cluny, 2009, p. 68-70.

Cluny, 910-2010 : onze siècles de rayonnement, dir. Neil Stratford, Paris, 2010.

Cluny III : la Maior Ecclesia, éd. Brigitte Maurice-Chabard, Benoît Decron et Jean-Denis Salvèque, Catalogue de l'exposition de Cluny (Écuries de saint Hugues, 4 juin-30 septembre 1988), Cluny, 1988.

COCHELIN (Isabelle), « Évolution des coutumiers monastiques dessinée à partir de l'étude de Bernard », *From Dead of Night to End of Day. The Medieval Customs of Cluny*, éd. Susan Boynton et Isabelle Cochelin, Turnhout, 2005, p. 29-66.

COHEN (Adam S.), *The Uta Codex. Art : philosophy and reform in eleventh-century Germany*, University Park (Pennsylvanie), 2000.

CONANT (Kenneth J.), *Cluny : les églises et la maison du chef d'ordre*, Cambridge (Massachussetts)-Mâcon, 1968.

CONANT (Kenneth J.), « Cluny Studies, 1968-1975 », *Speculum*, 50, 1975, p. 383-390.

CONANT (Kenneth J.), « Five Old Prints of the Abbey Church of Cluny », *Speculum*, 3, 1928, p. 401-404.

CONANT (Kenneth J.), « L'abside et le chœur de Cluny III », *Gazette des Beaux-Arts*, 79, 1972, p. 5-12.

CONANT (Kenneth J.), « La chapelle Saint-Gabriel à Cluny », *Bulletin monumental*, 87, 1928, p. 55-64.

CONANT (Kenneth J.), « La date des chapiteaux du chœur de l'abbaye de Cluny », *Bulletin monumental*, 89, 1930, p. 381-85.

CONANT (Kenneth J.), « Measurements and Proportions of the Great Church at Cluny », *Beiträge zur Kunstgeschichte und Archäologie des Frühmittelalters*, Actes du 7e congrès international pour la recherche sur le haut Moyen Âge (21-28 septembre 1958), éd. Hermann Fillitz, Graz, 1962, p. 220-238.

CONANT (Kenneth J.), « Mediaeval Academy Excavations at Cluny : I. The season of 1928 », *Speculum*, 4, 1929, p. 3-26.

CONANT (Kenneth J.), « Mediaeval Academy Excavations at Cluny : V. The date of the ambulatory capitals », *Speculum*, 5, 1930, p. 77-94.

CONANT (Kenneth J.), « Mediaeval Academy Excavations at Cluny : VI. The season of 1929 », *Speculum*, 6, 1931, p. 3-14.

CONANT (Kenneth J.), « Mediaeval Academy Excavations at Cluny : VIII. Final stages for the project », *Speculum*, 29, 1954, p. 1-43.

CONANT (Kenneth J.), « Propos d'histoire de l'art. « L'école clunisienne » », *Annales de Bourgogne*, 2, 1930, p. 321-325.

CONANT (Kenneth J.), « The Third Church at Cluny », *Medieval Studies in Memory of Arthur Kingsley Porter*, éd. Wilhelm R.W. Koehler. Cambridge, 1939, p. 327-357.

CONANT (Kenneth J.), « The Apse at Cluny », *Speculum*, 7, 1932, p. 23-35.

CONANT (Kenneth J.), « The Iconography and the Sequence of the Ambulatory Capitals of Cluny », *Speculum*, 5, 1930, p. 278-287.

Corpus de la sculpture de Cluny, Neil Stratford (dir.), Brigitte Maurice-Chabard, David Walsh *et alii*, 4 t. : 1. *Les parties orientales de la Grande Église (Cluny III)* (2 vol.), 2. *La nef et l'avant-nef de la Grande Église*, 3. *Les bâtiments monastiques de Cluny*, *La sculpture du Fonds Ancien du Musée Ochier*, 4. *La sculpture civile de la ville de Cluny*, Paris, 2011 (t. 1), t. 2 à 4 à paraître.

Corpus des inscriptions de la France médiévale, dir. Cécile Treffort, éd. Vincent Debiais, Robert Favreau, Jean Michaud, 25 vol., Paris, 1956-.

CROZET (René), « À propos de Cluny », *Cahiers de civilisation médiévale*, 13, 1970, p. 149-155.

CROZET (René), « Le voyage d'Urbain II en France (1095-1096) et son importance au point de vue archéologique », *Annales du Midi*, 193, 1937, p. 42-69.

CRABTREE (Rachel), « Ladders and Lines of Connection in Anglo-Saxon Religious Art and Literature », *Medieval Literature and Antiquities : studies in honour of Basil Cottle*, éd. Myra Stokes et Tom L. Burton, Cambridge, 1987, p. 43-53.

DAHAN (Gilbert), *L'exégèse chrétienne de la Bible en Occident médiéval*, Paris, 1999.

DAMISCH (Hubert), *Théorie du /nuage/ : Pour une histoire de la peinture*, Paris, 1972.

DAMISCH (Hubert), « La peinture prise au mot », préf. à Meyer SCHAPIRO, *Les mots et les images : sémiotique du langage visuel*, Paris, 2000, p. 5-27 (ÉO *Critique*, mars, 1978, p. 274-290).

DARLING (Masuyo T.), *The Romanesque Architecture and Sculpture of Perrecy-les-Forges*, University of Michigan, Ann Arbor, 1994.

DARLING (Masuyo T.), « A Sculptural Fragment from Cluny III and the Three-Headed Bird Iconography », *Animals and the Symbolic in Mediaeval Art and Literature*, éd. Luuk A.J.R. Houwen, Groningen, 1997, p. 209-223.

DARLING (Masuyo T.), « The Foliate Capitals of Perrecy-les-Forges : implications for Cluny », *Gesta*, 27.1-2, 1988, p. 73-82.

DEBIAIS (Vincent), *Messages de pierre : la lecture des inscriptions dans la communication médiévale (XIIIe-XIVe siècle)*, Turnhout, 2009.

DEBIAIS (Vincent), « L'écriture dans l'image peinte romane : questions de méthode et perspectives », *Viator*, 41, 2010, p. 95-124.

DELEUZE (Gilles), *Différence et répétition*, Paris, 1968.

DELHAYE (Philippe), « *Grammatica* et *ethica* au XIIe siècle », *Recherches de théologie ancienne et médiévale*, 25, 1958, p. 59-110.

DELHAYE (Philippe), « L'enseignement de la philosophie morale au XIIe siècle », *Enseignement et morale au XIIe siècle*, Fribourg, 1988, p. 59-81.

DEMUS (Otto), *The Mosaics of San Marco in Venice*, 2 vol., 4 t., Chicago-Londres, 1984.

DERRIDA (Jacques), *De la grammatologie*, Paris, 1967.

DERRIDA (Jacques), *Marges de la philosophie*, Paris, 1972.

DERRIDA (Jacques), *La vérité en peinture*, Paris, 1978.

DERRIDA (Jacques), *L'écriture et la différence*, Paris, 1967.

DESCHAMPS (Paul), *La sculpture française : époque romane*, Paris, 1947.

DESCHAMPS (Paul), « À propos des chapiteaux du chœur du Cluny », *Bulletin monumental*, 87, 1929, p. 514-516.

DESCHAMPS (Paul), « Notes sur la sculpture romane en Bourgogne », *Gazette des beaux-arts*, 1922.2, p. 61-80.

DESCHAMPS (Paul), « Notes sur la sculpture romane en Languedoc et dans le nord de l'Espagne », *Bulletin monumental*, 82, 1923, p. 305-351.

DESCOLA (Philippe), *Par-delà nature et culture*, Paris, 2005.

Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie, dir. Fernand Cabrol, Henri Leclercq et Henri-Irénée Marrou, 15 t., Paris, 1907-1953.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, 1990.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris, 2008.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, 2007.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, 2002.

DIEMER (Peter), *Stil und Ikonographie der Kapitelle von Ste-Madeleine Vézelay*, Thèse de doctorat, Heidelberg, 1975.

DIEMER (Peter), « What Does *Prudentia* Advise ? On the Subject of the Cluny Choir Capitals », *Gesta*, 27.1-2, 1988, p. 149-173.

DIEU (Lionel), « La musique ecclésiastique sur les chapiteaux de Cluny », *Études grégoriennes*, 28, 2000, p. 143-164.

DUCHEZ (Marie-Élisabeth), « Description grammaticale et description arithmétique des phénomènes musicaux : le tournant du IXe siècle », *Sprache und Erkenntnis im Mittelalter*, Actes du 6e congrès de de la Société internationale pour l'étude de la philosophie médiévale (Bonn, 29 août-3 septembre 1977), dir. Wolfgang Kluxen, éd. Jan P. Beckmann, Ludger Honnefelder, Gabriel Jüssen *et alii*, 2 vol., Berlin-New York, 1981, vol. 2, p. 561-579.

DUCHEZ (Marie-Élisabeth), « La représentation spatio-verticale du caractère musical grave-aigu et l'élaboration de la notion de hauteur de son dans la conscience musicale occidentale », *Acta musicologica*, 51.1, 1979, p. 54-73.

DURET (Patricia), *La sculpture romane de l'abbaye de Déols*, Issoudun, 1987.

DURLIAT (Marcel), *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques : de Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990.

DUTTON (Paul E.) et KESSLER (Herbert L.), *The Poetry and Paintings of the First Bible of Charles the Bald*, Ann Arbor, 1997.

ECO (Umberto), *Interprétation et sur-interprétation*, éd. Stefan Collini, trad. Jean-Pierre Cometti, Paris, 1996.

ELBERN (Victor H.), *Das erste Jahrtausend. Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr*, 3 vol., Düsseldorf, 1962-1964.

Emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge (l'), Actes du 5e séminaire international d'art mural (Saint-Savin, 1992), Saint-Savin, 1993.

Épigraphie et iconographie, Actes du colloque de Poitiers (5-8 octobre 1995), dir. Robert Favreau, Poitiers, 1996.

ERLANDE-BRANDENBURG (Alain), « Iconographie de Cluny III », *Bulletin monumental*, 126.3, 1968, p. 293-322.

ERLANDE-BRANDENBURG (Alain), « La sanctuarisation du chevet », *L'architecture gothique au service de la liturgie*, Actes du colloque de la Fondation Singer-Polignac (24 octobre 2002), dir. Pierre Riché, éd. Agnès Bos et Xavier Dectot, Turnhout, 2003, p. 17-40.

ERLANDE-BRANDENBURG (Alain), « L'autel des reliques et la sanctuarisation du chevet », *Hortus Artium Medievalium*, 11, 2005, p. 183-188.

Erste Jahrtausend (das). Kultur und Kunst im werdenden Abendland an Rhein und Ruhr, dir. Victor H. Elbern, 3 vol., Düsseldorf, 1962-1964.

ESMEIJER (Anna C.), *Divina Quaternitas : a preliminary study in the method and application of visual exegesis*, Assen, 1978.

ESQUIEU (Yves), « Organisation de l'espace ecclésial : introduction », *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, Actes du colloque international de Nantua (23-25 novembre 2006), dir. Anne Baud, Lyon-Paris, 2010, p. 67-74.

EVANS (Joan), *Cluniac Art of the Romanesque Period*, Cambridge, 1950.

FAVREAU (Robert), « Les autels portatifs et leurs inscriptions », *Cahiers de civilisation médiévale*, 46, 2003, p. 327-352.

FAVREAU (Robert), « Les inscriptions des fonts baptismaux d'Hildesheim : baptême et quaternité », *Cahiers de civilisation médiévale*, 38, 1995, p. 115-140.

FAVREAU (Robert), « L'inscription du tympan nord de San Miguel d'Estella », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 133, 1975, p. 237-246.

FAVREAU (Robert) et MICHAUD (Jean), « Les inscriptions du tombeau de Saint-Junien », *Actes du 102e congrès national des Sociétés savantes (Limoges, 1977). Archéologie*, Paris, 1979, p. 145-155.

FÉVRIER (Paul-Albert), « Baptistères, martyrs et reliques », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 1986, p. 109-138.

FILLITZ (Hermann), KAHNSITZ (Rainer) et KUDER (Ulrich), *Zierde für ewige Zeit : Das Perikopenbuch Heinrichs II*, Catalogue de l'exposition de la Bayerische Staatsbibliothek (20 octobre 1994-15 janvier 1995), Munich, 1994.

FOCILLON (Henri), *Art d'Occident*, Paris, 1938.

FOCILLON (Henri), *L'art des sculpteurs romans : recherche sur l'histoire des formes*, Paris, 1964 (ÉO 1931).

FORSYTH (Ilene H.), « Permutations of Cluny-Paradigms at Savigny. Problems of Historiation in Rhône Valley Sculpture », *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, 2 vol., éd. Herbert Beck et Kerstin Hengevoss-Dürkop, Francfort-sur-le-Main, 1994, vol. 1, p. 335-349, vol. 2, p. 183-195.

FRANDON (Véronique), « Du multiple à l'Un. Approche iconographique du calendrier et des saisons du portail de l'église abbatiale de Vézelay », *Gesta*, 37.1, 1998, p. 74-87.

FRANDON (Véronique), « Les saisons et leurs représentations dans les encyclopédies du Moyen Âge : l'exemple du *De universo* de Raban Maur (1022-1023) », *L'enciclopedismo medievale*, Actes du colloque de San Gimignano (8-10 octobre 1992), dir. Michelangelo Picone, Ravenne, 1994, p. 55-78.

FREEMAN (Ann) et MEYVAERT (Paul), « The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés », *Gesta*, 40.2, 2001, p. 125-139.

FRÉMONT (Charles), *Origine et évolution de la soufflerie*, Paris, 1917, *n. v.*

GHATTAS (Kai Chr.), *Rhythmus der Bilder. Narrative Strategien in Text- und Bildzeugnissen des 11. bis 13. Jahrhunderts*, Cologne, 2009.

GIANFREDA (Grazio), *Basilica cattedrale di Otranto : architettura e mosaico pavimentale*, Galatina, 1975 (4e éd.).

GILSON (Étienne), *Introduction à l'étude de saint Augustin*, Paris, 1929.

GOLDSCHMIDT (Adolph), *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser (VIII. XI. Jahrhundert)*, 2 vol., Berlin-Oxford, 1969.

GOLDSCHMIDT (Adolph), *Die Elfenbeinskulpturen aus der romanischen Zeit (XI.-XIII. Jahrhundert)*, 2 vol., Berlin, 1972.

GOSSEREZ (Laurence), « Le diptyque Carrand. La conversion des païens et l'idéologie impériale du Ve siècle », *Revue d'études augustiniennes et patristiques*, 51, 2005, p. 109-126.

GOULLET (Monique), « *Planctum describere*. Les deux lamentations funèbres de Jotsaud en l'honneur d'Odilon de Cluny », *Cahiers de civilisation médiévale*, 39, 1996, p. 187-210.

Gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny (le), Actes du colloque de Cluny (septembre 1988), éd. Brigitte Maurice, Cluny, 1990.

GRABAR (André), « *Imago clipeata* », *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, t. 1, 50, p. 607-613 (ÉO *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 28 juin 1957, p. 9-13).

GRABAR (André), « The Virgin in a Mandorla of Light », *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, t. 1, 42, p. 535-541 (ÉO *Late Classical and Mediaeval Studies in honor of A.M. Friend, Jr.*, Princeton, 1955, p. 305-331).

GRAHAM (Rose) et CLAPHAM (Alfred W.), « The Monastery of Cluny (910-1155) », *Archaeologia*, 80, 1930, p. 143-178.

GREENHILL (Eleonor S.), *Die Stellung der Handschrift British Museum Arundel 44 in der Überlieferung des Speculum Virginum*, Munich, 1966.

GRIMSON (Keith S.), *An Original Interpretation of the Cluny III Ambulatory Capitals : Paradise present in a mansion of God*, Philosophy of arts dissertation, University of North Carolina, 1981.

GRIVOT (Denis) et ZARNECKI (George), *Gislebertus : sculpteur d'Autun*, Paris, 1960.

GRODECKI (Louis), *Étude sur les vitraux de Suger à Saint-Denis (XIIe siècle)*, Paris, 1995 (*Corpus Vitrearum Medii Aevi*, France, Série études, 3), contient *ID.*, « Les vitraux allégoriques de Saint-Denis », p. 51-83 (ÉO *Art de France*, 1961, vol. 1, p. 19-46).

GRODECKI (Louis), « Les verrières de Moïse et des « allégories de saint Paul » », *Les vitraux de Saint-Denis : étude sur le vitrail au XIIe siècle*, Paris, 1976 (*Corpus Vitrearum Medii Aevi*, France, Série études, 1), p. 93-102.

GROS (Pierre), « Situation stylistique et chronologique du chapiteau corinthien de Vitruve », *L'acanthe dans la sculpture monumentale de l'Antiquité à la Renaissance*, Actes du colloque de la Sorbonne (1er-5 octobre 1990), Paris, 1993, p. 27-37.

GRUENINGER (Donat), *Deambulatorium angelorum oder irdischer Machtanspruch ? Der Chorumgang mit Kapellenkranz : von der Entstehung, Diffusion und Bedeutung einer architektonischen Form*, Wiesbaden, 2005.

GUERREAU (Alain), « Édifices médiévaux, métrologie, organisation de l'espace : à propos de la cathédrale de Beauvais », *Annales ESC*, 47, 1992, p. 87-106.

GUERREAU (Alain), « Espace social, espace symbolique : Cluny au XIe siècle », *L'ogre historien : autour de Jacques Le Goff*, éd. Jacques Revel et Jean-Claude Schmitt, Paris, 1998, p. 167-191.

GUERREAU (Alain), « La cité épiscopale », *Histoire de Mâcon*, dir. Pierre Goujon, Toulouse, 2000, p. 45-79.

GUERREAU (Alain), « Le champ sémantique de l'espace dans la *vita* de saint Maieul (Cluny, début du XIe siècle) », *Journal des Savants*, 1997, p. 363-419.

GUERREAU (Alain), « Stabilità, via, visione. Le creature e il creatore nello spazio medievale », *Del vedere : pubblici, forme e funzioni*, dir. Enrico Castelnuovo et Giuseppe Sergi, *Arti e storia nel Medioevo*, t. 3, Turin, 2004, p. 167-197.

GUERREAU (Alain), « Structure et évolution des représentations de l'espace dans le haut Moyen Âge occidental », *Uomo e spazio nell'alto Medioevo*, 50e semaines d'étude du Centre italien d'études sur le haut Moyen Âge (Spolète, 2002), 2 vol., Spolète, 2003, vol. 1, p. 91-115.

Guide de la musique du Moyen Âge, dir. Françoise Ferrand, Paris, 1999.

HAMMERSTEIN (Reinhold), « *Instrumenta Hieronymi* », *Archiv für Musikwissenschaft*, 16, 1959, p. 117-134.

HEARN (Millard F.), *Romanesque Sculpture*, Oxford, 1981.

HECK (Christian), « Les procédés de l'écriture dans l'image médiévale », *Lecture, représentation et citation. L'image comme texte et l'image comme signe (XIe-XVIIe siècle)*, Actes du colloque de l'Université Charles-de-Gaulle-Lille 3 (13 décembre 2002), éd. *id.*, Villeneuve-d'Ascq, 2007, p. 15-37.

HEITZ (Carol), « Mathématiques et architecture. Proportions, dimensions systématiques et symboliques dans l'architecture religieuse du haut Moyen Âge », *Musica e Arte figurativa nei secoli X-XII*, Actes du 13e congrès du Centre d'études sur la spiritualité médiévale (15-18 octobre 1972), Todi, 1973, p. 163-193.

HEITZ (Carol), « Réflexions sur l'architecture clunisienne », *Revue de l'art*, 15, 1972, p. 81-94.

HEITZ (Carol), « Vitruve et l'architecture du haut Moyen Âge », *La cultura antica nell Occidente latino dal VII al XI secolo*, 22e semaines d'étude du Centre italien d'études sur le haut Moyen Âge (Spolète, 1974), Spolète, 1975, vol. 2, p. 725-752.

HERBERT DE LA PORTBARRÉ-VIARD (Gaëlle), *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole : le regard et la lumière (Epist. 32 et Carm. 27 et 28)*, Leiden-Boston, 2006.

HUGLO (Michel), *Les tonaires : inventaire, analyse, comparaison*, Paris, 1971.

HUGLO (Michel), « L'auteur du *Dialogue sur la musique* attribué à Odon de Cluny », *Revue de musicologie*, 55.2, 1969, p. 119-171.

HUYS-CLAVEL (Viviane), *Image et discours au XIIe siècle. Les chapiteaux de la basilique Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay*, Paris, 2009.

IACOBINI (Antonio), *Visioni dipinte. Immagini della contemplazione negli affreschi di Bāwīt*, Rome, 2000.

Image (l'). Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, Actes du 6e *International Workshop on Medieval Societies*, Centre Ettore Majorana (Erice, 17-23 octobre 1992), éd. Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt, Paris, 1996.

Image médiévale (l') : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel, dir. Cécile Voyer et Éric Sparhubert, Turnhout, à paraître en 2012.

Inschriften des Aachener Doms (die), éd. Helga Giersiepen, Wiesbaden, 1992.

Inventaire des manuscrits de la Bibliothèque nationale : fonds de Cluni, éd. Léopold Delisle, Paris, 1874 (rééd. 1884), p. 337-373.

IOGNA-PRAT (Dominique), *Agni immaculati. Recherches sur les sources hagiographiques relatives à saint Maieul de Cluny (954-994)*, Paris, 1988.

IOGNA-PRAT (Dominique), *Études clunisiennes*, Paris, 2002.

IOGNA-PRAT (Dominique), *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (c. 800-c. 1200)*, Paris, 2006.

IOGNA-PRAT (Dominique), *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam (1000-1150)*, Paris, 2000 (ÉO 1998).

IOGNA-PRAT (Dominique), « Cluny : citadelle céleste », *Le Moyen Âge. Histoire artistique de l'Europe*, dir. Georges Duby, Paris, 1995, p. 224-232.

IOGNA-PRAT (Dominique), « Les moines et « la blanche robe d'églises » à l'âge roman », *Ante el Milenario del reinado de Sancho el Mayor : un rey navarro para España y Europa*, Actes des XXXe Semaines d'études médiévales d'Estella (juillet 2003), Pampelune, 2004, p. 319-347.

IRVINE (Martin), *The Making of Textual Culture. Grammatica and literary theory (350-1100)*, Cambridge, 1994.

JACOBSEN (Werner) et KOSCH (Clemens), « Die Sakralbauten von Hildesheim im 12. Jahrhundert : zur sakralen Stadttopographie im 12. Jahrhundert », *Abglanz des Himmels. Romanik in Hildesheim*, Catalogue de l'exposition du Dom-Museum d'Hildesheim (2001), éd. Michael Brandt, Ratisbonne, 2001, p. 67-93.

JACOBY (Zehava), « La sculpture à Cluny, Vézelay et Anzy-le-Duc : un aspect de l'évolution stylistique en Bourgogne », *Storia dell'Arte*, 34, 1978, p. 199-205.

JAVELET (Robert), *Image et ressemblance au XIIe siècle, de saint Anselme à Alain de Lille*, 2 t., Paris, 1967.

JULLIAN (Martine), *Formalisme et réalisme dans la sculpture romane en France. Les Occupations des mois*, Thèse de doctorat dactylographiée, 4 vol., Université de Paris X-Nanterre, 1994.

JULLIAN (Martine), « La lyre dans l'art roman : transmission et diffusion par l'image d'un modèle antique à l'époque romane », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 37, 2006, p 43-58.

Kaiserin Theophanu. Begegnung des Ostens und Westens um die Wende des ersten Jahrtausends, Ouvrage commémoratif du musée de Schnütgen de Cologne pour le 1000e anniversaire de la mort de l'impératrice, éd. Anton von Euw et Peter Schreiner, 2 vol., Cologne, 1991.

KATZENELLENBOGEN (Adolf), *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Londres, 1939 (réimpr. 1968).

KATZENELLENBOGEN (Adolf), *The Sculptural Program of Chartres Cathedral : Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore, 1968 (ÉO 1959).

KERBER (Bernhard), *Burgund und die Entwicklung der französischen Kathedraleskulptur im zwölften Jahrhundert*, Recklinghausen, 1966.

KERR (J. Minott), *The Former Cluniac Priory Church at Paray-le-Monial : a study of its eleventh- and twelfth-century architecture and sculpture*, Philosophy of arts dissertation, Yale University, 1994.

KESSLER (Herbert L.), *Neither God nor Man. Words Images, and the Medieval Anxiety about Art*, Fribourg-en-Brisgau-Berlin-Vienne, 2007.

KESSLER (Herbert L.), « Evil Eye(ing). Romanesque Art as a Shield of Faith », *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century : essays in honor of Walter Cahn*, éd. Colum Hourihane, Princeton, 2008, p. 107-135.

KLEMM (Elisabeth), *Das Evangeliar Heinrichs des Löwen*, Francfort-sur-le-Main, 1988.

KLIBANSKY (Raymond), PANOFSKY (Erwin) et SAXL (Fritz), *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*, trad. Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris, 1989 (ÉO *Saturn and Melancholy. Studies of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nashville (Tennessee), 1964).

KOSHI (Koichi), *Die frühmittelalterlichen Wandmalereien der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Bodenseeinsel Reichenau*, Berlin, 1999.

Kostbare Evangeliar des Heiligen Bernward (das), Catalogue de l'exposition du Dom- und Diözesanmuseum d'Hildesheim (6 février-21 mars 1993) du Roemerund Pelizaeus-Museum d'Hildesheim (15 août-28 novembre 1993) et de la Bayerische Staatsbibliothek de Munich (début 1994), éd. Michael Brandt, Munich, 1993.

KRAUTHEIMER (Richard), « A Note on the Inscription in the Apse of Old St. Peter's », *Dumbarton Oaks Papers*, 41, 1987, p. 317-320.

KUBACH (Hans), *Der Dom zu Speyer*, Darmstadt, 1998, *n. v.*

LACAN (Jacques), « La métaphore du sujet », *Écrits*, Paris, 1966, p. 889-892.

LAFFITTE (Marie-Pierre), DENOËL (Charlotte), BESSEYRE (Marianne) et CAILLET (Jean-Pierre), *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale de France (site Richelieu, 20 mars-24 juin 2007), Paris, 2007.

LASTEYRIE (Robert de), *L'architecture religieuse en France à l'époque romane*, Paris, 1929 (ÉO 1912).

LAUWERS (Michel), *Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Paris, 2005.

LECLERCQ (Henri), « Saison », *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, dir. Fernand Cabrol et Henri Leclercq et Henri-Irénée Marrou, Paris, 1907-1953, t. 15, col. 573-582.

LECLERCQ (Jean), *L'amour des lettres et le désir de Dieu. Initiation aux auteurs monastiques du Moyen Âge*, Paris, 1957.

LECLERCQ (Jean), « La lettre de Gilbert Crispin sur la vie monastique », *Analecta monastica*, 2, 1953, p. 118-123.

LEFÈVRE-PONTALIS (Eugène), « L'étude orthodoxe et l'archéologue moderniste », *Bulletin monumental*, 75, 1911, p. 5-42.

LEHMANN (Tomas), *Paulinus Nolanus und die Basilica Nova in Cimitile, Nola. Studien zu einem zentralen Denkmal der spätantik-frühchristlichen Architektur*, Wiesbaden, 2004, *n. v.*

LEVI (Doro), « The Allegories of the Months in Classical Art », *The Art Bulletin*, 23, 1941, p. 251-291.

LLOYD (Richard W.), collab. CONANT (Kenneth J.), « Cluny Epigraphy », *Speculum*, 7, 1932, p. 336-349.

LUBAC (Henri de), *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, 2 t., 4 vol., Paris, 1959 (t. 1, vol. 1 et 2), 1961 (t. 2, vol. 3), 1964 (t. 2, vol. 4).

LUTZ (Gerhard), « Zur Skulptur des 12. Jahrhunderts in Hildesheim », *Abglanz des Himmels : Romanik in Hildesheim*, Catalogue de l'exposition du Dom-Museum d'Hildesheim, éd. Michael Brandt, Ratisbonne, 2001, p. 261-273.

MÂLE (Émile), *L'art religieux du XIIe siècle en France : étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1998 (ÉO 1922).

MÂLE (Émile), *L'art religieux du XIIIe siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1898.

MANE (Perrine), *Calendriers et techniques agricoles (France-Italie, XIIe-XIIIe siècles)*, Paris, 1983.

MARCHESIN (Isabelle), *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux (800-1200)*, Turnhout, 2000.

MARCHESIN (Isabelle), « Le corps musical dans les miniatures psalmiques carolingiennes et romanes », *Le geste et les gestes au Moyen Âge*, Aix-en-Provence, 1998, p. 403-416.

MARCHESIN (Isabelle), « Les chapiteaux de la musique de Cluny : une figuration du lien musical », *Les représentations de la musique au Moyen Âge*, Actes du colloque du musée de la Musique (2-3 avril 2004), Paris, 2005, p. 84-90.

MARCHESIN (Isabelle), « Les jongleurs dans les psautiers du haut Moyen Âge : nouvelles hypothèses sur la symbolique de l'histrion médiéval », *Cahiers de civilisation médiévale*, 41, 1998, p. 127-139.

MARCHESIN (Isabelle), « Temps et espaces dans le frontispice du Psautier de la Première Bible de Charles le Chauve », *Die Methodik der Bildinterpretation : Les méthodes de l'interprétation de l'image*, Actes des colloques franco-allemands (1998-2000), éd. Andrea von Hülsen-Esch et Jean-Claude Schmitt, Göttingen, 2002, p. 317-353.

MARGUERY (Bruno), *La destruction de l'abbaye de Cluny (1789-1823)*, Cluny, 2010 (impression orig. 1984/1985).

MARQUARDT (Janet T.), *From Martyr to Monument: The Abbey of Cluny as Cultural Patrimony*, Cambridge, 2007.

MARQUARDT (Janet T.), « The Original Significance of the Gunzo Legend at Cluny », *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 9.1, 1978, p. 55-62.

MARROU (Henri-Irénée), *Histoire de l'éducation dans l'Antiquité*, Paris, 1965 (ÉO 1948).

MARTIN (Pierre), *Les premiers chevets à déambulatoire et chapelles rayonnantes de la Loire moyenne (Xe-XIIe siècles) : Saint-Aignan d'Orléans, Saint-Martin de Tours, Notre-Dame de Mehun-sur-Yèvre, La Madeleine de Châteaudun*, 4 vol., Thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2010, http://halshs.archives-ouvertes.fr.

MARTIN (Pierre), « Autour du chœur, le déambulatoire : Terminologie et historiographie », *Cinquante années d'études médiévales : à la confluence de nos disciplines*, Actes du colloque du cinquantenaire du CESCM (1er-4 septembre 2003), éd. Claude Arrignon, Marie-Hélène Debiès, Claudio Galderisi et Éric Palazzo, Turnhout, 2005, p. 241-250.

MATHON (Gérard), « Les formes et la signification de la pédagogie des arts libéraux au milieu du IXe siècle : L'enseignement palatin de Jean Scot Érigène », *Arts libéraux et philosophie au Moyen Âge*, Actes du 4e congrès international de philosophie médiévale (Montréal, 27 août-2 septembre 1967), Paris, Montréal, 1969, p. 47-64.

MAURICE (Brigitte), « Les pavements du chœur de Cluny III », *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny*, Actes du colloque de Cluny (septembre 1988), éd. *id.*, Cluny, 1990, p. 363-383.

MAYR-HARTING (Henry), *Ottonian Book Illumination: An Historical Study*, Londres, 1991.

MCCARTY (Carolyn), « The Role of Gunzo's Dream in the Building of Cluny III », *Gesta*, 27.1-2, 1988, p. 113-123.

MÉHU (Didier), *Paix et communautés autour de l'abbaye de Cluny (xe-xve siècle)*, Lyon, 2010 (ÉO 2001).

MÉHU (Didier), « *Locus, transitus, peregrinatio* : Remarques sur la spatialité des rapports sociaux dans l'Occident médiéval (XIe-XIIIe siècle) », *Construction de l'espace au Moyen Âge : Pratiques et représentations*, Actes du XXXVIIe Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur (Mulhouse, 2-4 juin 2006), Paris, 2007, p. 275-293.

MERLEAU-PONTY (Maurice), *Le visible et l'invisible*, Paris, 1964.

MEYER (Christian), *Les traités de musique*, Turnhout, 2001.

MEYER (Kathi), « The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals », *The Art Bulletin*, 34, 1952, p. 75-94.

MICHAUD (Jean), « Les inscriptions romanes des musées Ochier et du Farinier à Cluny », *Cahiers de civilisation médiévale*, 38, 1995, p. 165-172.

MICHEL (André), *Des débuts de l'art chrétien à la fin de la période romane*, 2 vol., *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, t. 1, Paris, 1905.

Moyen Âge (le) : entre ordre et désordre, Catalogue de l'exposition du musée de la Musique (26 mars-27 juin 2004), éd. Marion Challier et Bernadette Caille, Paris, 2004.

MÜSSIGBROD (Axel), « Die Beziehungen des Bischofs Petrus von Pamplona zum Fränzösischen Mönchtum », *Revue bénédictine*, 104.3-4, 1994, p. 346-378.

MÜTHERICH (Florentine) et DACHS (Karl), *Regensburger Buchmalerei von frühkarolingischer Zeit bis zum Ausgang des Mittelalters : Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Museen der Stadt Regensburg*, Catalogue de l'exposition du Leerer Beutel (Ratisbonne, 16 mai-9 août 1987), Munich, 1987.

NAREDI-RAINER (Dagmar von) et NAREDI-RAINER (Paul von), « Das achte Kapitell in Cluny III : Marginalien zur Bedeutung des Akanthus im Mittelalter », *Orient und Okzident im Spiegel der Kunst : Festschrift Heinrich Gerhard Franz zum 70. Geburtstag*, éd. Günter Brucher *et alii*, Graz, 1986, p. 267-282.

NEISKE (Franz), « Réforme clunisienne et réforme de l'Église au temps de l'abbé Hugues de Cluny », *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad Occidental (siglos XI-XII)*, Actes des XXXIIe Semaines d'études médiévales d'Estella (18-22 juillet 2005), Pampelune, 2006, p. 335-359.

NILGEN (Ursula), « Texte et image dans les absides des XIe-XIIe siècles en Italie », *Épigraphie et iconographie*, Actes du colloque de Poitiers (5-8 octobre 1995), dir. Robert Favreau, Poitiers, 1996, p. 153-165.

OBRIST (Barbara), « Le diagramme isidorien des saisons, son contenu physique et les représentations figuratives », *Mélanges de l'École française de Rome : Moyen Âge*, 108.1, 1996, p. 95-164.

OBRIST (Barbara), « Wind Diagrams and Medieval Cosmology », *Speculum*, 72.1, 1997, p. 33-84.

O'REILLY (Jennifer), *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Ages*, New York-Londres, 1988.

OURSEL (Charles), *L'art roman de Bourgogne : études d'histoire et d'archéologie*, Dijon, 1928.

OURSEL (Charles), « Le rôle et la place de Cluny dans la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane d'après quelques études et travaux récents », *Revue archéologique*, 17, 1923, p. 255-289.

OURSEL (Raymond), « Une énigme romane : l'autel d'Avenas », *Cahiers d'histoire*, 4, 1959, p. 97-101.

ØSTREM (Eyolf), « *Deus Artifex* and *Homo Creator* : art between the human and the divine », *Creations. Medieval Rituals, the Arts, and the Concept of Creation*, éd. Sven Rune Havsteen, Nils Holger Petersen, Heinrich W. Schwab et Eyolf Østrem, Turnhout, 2007, p. 15-48.

PALAZZO (Éric), « Exégèse, liturgie et politique dans l'iconographie du cloître de Saint-Aubin d'Angers », *Der mittelalterliche Kreuzgang : Architektur, Funktion und Programm*, Actes du symposium international de Tübingen (11-13 juin 1999), dir. Peter K. Klein, Ratisbonne, 2004, p. 220-240.

PALAZZO (Éric), « *Tituli* et enluminures dans le haut Moyen Âge (IXe-XIe siècles) : fonctions liturgiques et spirituelles », *Épigraphie et iconographie*, Actes du colloque de Poitiers (5-8 octobre 1995), dir. Robert Favreau, Poitiers, 1996, p. 167-190.

PALOL (Pedro de), « Une broderie catalane d'époque romane : la Genèse de Gérone », *Cahiers archéologiques*, 8, 1956, p. 175-214 et 9, 1957, p. 219-251.

PANOFSKY (Erwin), *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. Bernard Teyssèdre, Paris, 1967 (ÉO *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, 1962).

Patrimoine de la basilique de Vézelay (le), dir. Jean-Luc Flohic, Charenton-le-Pont, 1999.

PAXTON (Frederick S.), « Death by Customary at Eleventh-Century Cluny », *From Dead of Night to End of Day. The Medieval Customs of Cluny*, dir. Susan Boynton et Isabelle Cochelin, Turnhout, 2005, p. 297-318.

PENCO (Gregorio), « *Christus-Orpheus* : Echi di un tema letterario negli scrittori monastici », *Aevum*, 41, 1967, p. 516-517.

PENDERGAST (Carol St.), *The Romanesque Sculptures of Anzy-le-Duc*, 2 vol., Philosophy of arts dissertation, Yale University, 1974.

Performance des images (la), éd. Alain Dierkens, Gil Bartholeyns et Thomas Golsenne, Bruxelles, 2010.

PIVA (Paolo), *Da Cluny a Polirone : un recupero essenziale del romanico europeo*, préf. Fulvio Zuliani, San Benedetto Po, 1980.

PIVA (Paolo), « Le déambulatoire et les « parcours » de pèlerinage » dans les églises d'Occident (X^e^-XIIe siècles) », *Art médiéval : les voies de l'espace liturgique*, éd. *id*., Paris, 2010, p. 81-129.

POILPRÉ (Anne-Orange), *Maiestas Domini : une image de l'Église en Occident (V^e^-IXe siècle)*, Paris, 2005.

POILPRÉ (Anne-Orange), « Le décor de l'oratoire de Germigny-des-Prés : l'authentique et le restauré », *Cahiers de civilisation médiévale*, 41, 1998, p. 281-297.

PORTER (A. Kingsley), *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, Boston, 1923.

PORTER (A. Kingsley), « La sculpture du XIIe siècle en Bourgogne », *Gazette des Beaux-Arts*, 62, 1920, p. 73-94.

POTTE (Marie-Blanche), CHOPLAIN (Roger), MASTON (Roland), PARISEY (Christian), BEAUPARLAND-DUPUY (Guylaine) et MOREL (David), *Notre-Dame d'Orcival, Auvergne*, Lyon, 2008.

POUGNET (Joseph), « Théorie et symbolisme des tons de la musique grégorienne », *Annales archéologiques*, 26, 1869, p. 380-387 ; 27, 1870, p. 32-50, 151-175 et 287-338.

POUZET (Docteur), « Notes sur les chapiteaux de l'abbaye de Cluny », *Revue de l'art chrétien*, 1912, p. 1-17 et 104-110.

RAEBER (Regula), *La Charité-sur-Loire : Monographie der romanischen Kirche Notre-Dame unter spezieller Berücksichtigung der Skulpturen*, Berne, 1964.

RAFF (Thomas), « Die Ikonographie der mittelalterlichen Windpersonnifikationen », *Aachener Kunstblätter*, 48, 1978-1979, p. 71-218.

RAMACKERS (Johannes), « Analekten zur Geschichte des Reformpapsttums und der Cluniazenser », *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, 23, 1931-1932, p. 22-52.

RAVAUX (Jean-Pierre), « Le texte de 1241 et son importance dans la chronologie de la cathédrale de Reims », *Nouveaux regards sur la cathédrale de Reims*, Actes du colloque international (1er et 2 octobre 2004), dir. Bruno Decrock et Patrick Demouy, Langres, 2008, p. 63-66.

Real colegiata de San Isidoro, éd. Constantino Robles García et Fernando Llamazares Rodríguez, León, 2007.

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, dir. Otto Schmitt, 8 t., Stuttgart, 1937-1987.

REVEYRON (Nicolas), « De Cluny à Castel del Monte. La renaissance monumentale du XIIe siècle et l'universalisme de l'esthétique antiquisante », *Hortus Artium Medievalium*, 16, 2010, p. 107-124.

REVEYRON (Nicolas), « L'abbatiale de Saint-Martin d'Ainay dans l'art roman Lyonnais », *L'abbaye Saint-Martin d'Ainay : des origines au XIIe siècle*, dir. Jean-François Reynaud et François Richard, Lyon, 2008, p. 101-110.

REVEYRON (Nicolas), « « Marques lapidaires » : the state of the question », *Gesta*, 42, 2003, p. 161-170.

RICCIONI (Stefano), *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma : exemplum della chiesa riformata*, Spolète, 2006.

RICHARD (David), « Le choix des supports de la nef de l'abbatiale de Saint-Savin (Vienne) : réflexions sur la marche des travaux et la définition des espaces », *Cinquante années d'études médiévales : à la confluence de nos disciplines*, Actes du colloque du cinquantenaire du CESCM (1er-4 septembre 2003), éd. Claude Arrignon, Marie-Hélène Debiès, Claudio Galderisi et Éric Palazzo, Turnhout, 2005, p. 259-274.

RICHÉ (Pierre), *Écoles et enseignement dans le haut Moyen Âge (fin du Ve siècle-milieu du XIe siècle)*, Paris, 1989.

RICHÉ (Pierre) et VERGER (Jacques), *Des nains sur des épaules de géants. Maîtres et élèves au Moyen Âge*, Paris, 2006.

Riforma e tradizione (1050-1198), dir. Serena Romano, *La pittura medievale a Roma 312-1431: Corpus*, vol. 4, Milan-Turnhout, 2006.

ROLLIER-HANSELMANN (Juliette), « Les peintures murales dans les anciens territoires de Bourgogne (XIe-XIIe siècles) : de Berzé-la-Ville à Rome et d'Auxerre à Compostelle », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, 14, 2010, http://cem.revues.org/index11622.html.

Romanischen Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart (die), Katalog der illuminierten Handschriften der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, t. 2, éd. Sigrid von Borries-Schulten, Harrad Spilling et Annegret Butz, 2 vol. : 1. *Provenienz Zwiefalten*, 2. *Verschiedene Provenienzen*, Stuttgart, 1987.

RUDOLPH (Conrad), « Bernard de Clairvaux's *Apologia* as a Description of Cluny, and the Controversy over Monastic Art », *Gesta*, 27.1-2, 1988, p. 125-132.

RUSSO (Daniel), « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines) », *Revue Mabillon*, 11, 2000, p. 57-87.

RUSSO (Daniel), « Peut-on parler d'un art clunisien ? », *Cluny ou la puissance des moines : histoire de l'abbaye et de son ordre (910-1790)*, *Dossiers d'archéologie*, 269, 2002, p. 62-67.

RUYSSCHAERT (José), « L'inscription absidale primitive de Saint-Pierre : textes et contextes », *Atti Pontificia Accademia Romana di Archeologia : rediconti*, 40, 1967-1968, p. 171-190.

SAINSOUS (Mary) et SALVÈQUE (Jean-Denis), « Cluny : trois découvertes importantes se rapportant à l'abbatiale de Cluny III », *Bulletin monumental*, 163.4, 2005, p. 381-384.

Saint-Savin : l'abbaye et ses peintures murales, dir. Robert Favreau, Poitiers, 1999.

SALET (Francis), *Cluny et Vézelay : l'œuvre des sculpteurs*, Paris, 1995.

SALET (Francis), *La Madeleine de Vézelay*, Melun, 1948.

SALET (Francis), « Cluny III », *Bulletin monumental*, 1968, p. 235-292.

SALET (Francis), « La sculpture romane en Bourgogne : à propos d'un livre récent », *Bulletin monumental*, 119, 1961, p. 325-343.

Salle aux trésors (la). Chefs-d'œuvre de l'art roman et mosan, dir. Claire Dumortier, préf. Francis Van Noten, Turnhout, 1999.

SAPIN (Christian), *Bourgogne romane*, collab. Chantal Arnaud et Walter Berry, Dijon, 2006.

SAUERLÄNDER (Willibald), *La sculpture gothique en France (1140-1270)*, trad. Jacques Chavy, Paris, 1972 (ÉO *Gotische Skulptur in Frankreich (1140-1270)*, Munich, 1970).

SAUERLÄNDER (Willibald), « Cluny und Speyer », *Investiturstreit und Reichverfassung*, éd. Josef Fleckenstein, Munich, 1973, p. 9-32.

SAULNIER-PERNUIT (Lydwine) et STRATFORD (Neil), *La Sculpture oubliée de Vézelay : Catalogue du musée lapidaire*, Genève, 1984.

SCHAPIRO (Meyer), *The Parma Ildefonsus : a romanesque illuminated manuscript from Cluny and related works*, New York, 1964.

SCHAPIRO (Meyer), « A Relief in Rodez and the Beginnings of Romanesque Sculpture in Southern France », *Romanesque Art : selected papers*, New York, 1977 (ÉO 1963), p. 285-305.

SCHAPIRO (Meyer), recension de Charles OURSEL, *L'art roman de Bourgogne : études d'histoire et d'archéologie* (Dijon, 1928), *The Art Bulletin*, 11.2, 1929, p. 225-231.

SCHLEE (Ernst), *Die Ikonographie der Paradiesesflüsse*, Leipzig, 1937.

SCHIRMER (Jan), *Gotische Chorabschrankungen in Burgund*, Göttingen, 2000.

SCHMITT (Jean-Claude), « Les images classificatrices », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 147.1, 1989, p. 311-341.

SCHRADE (Leo), « Die Darstellungen der Töne an den Kapitellen der Abteikirche zu Cluni : ein Beitrag zum Symbolismus in mittelalterlicher Kunst », *Leo Schrade : de scientia musicae studia atque orationes*, Berne-Stuttgart, 1967, p. 113-151 (ÉO *Vierteljahrsschrift für deutsche Literaturwissenschaft*, 7, 1929, p. 229-266).

SCHREINER (Peter) et TONTSCH (Monika), *Die Abteikirche St. Nikolaus und St. Medardus in Brauweiler : Baugeschichte, Austattung, Lapidarium der Kirche*, Pulheim, 1999.

SCILLIA (Charles E.), « Meaning and the Cluny Capitals : music as metaphor », *Gesta*, 27.1-2, 1988, p. 133-148.

SEARS (Elizabeth), « The Iconography of Auditory Perception in the Early Middle Ages. On Psalm Illustration and Psalm Exegesis », *The Second Sense. Studies in Hearing and Musical Judgment from Antiquity to the Seventeenth Century*, dir. Charles Burnett, Michael Fend et Penelope Gouk, Londres, 1991, p. 19-42.

SEEBASS (Tilman), *Musikdarstellung und Psalterillustration im früheren Mittelalter: Studien ausgehend von einer Ikonologie der Handschrift Paris, Bibliothèque Nationale, Fonds Latin 1118*, 2 vol., Berne, 1973.

SEIDEL (Linda), *Legends in Limestone. Lazarus, Gislebertus, and the cathedral of Autun*, Chicago, 1999.

SETLAK-GARRISON (Hélène S.), *The Capitals of St. Lazare at Autun : their relationship to the Last Judgement portal*, Philosophy of arts dissertation, University of California, Los Angeles, 1984.

SOUTHERN (Richard), *L'Église et la société dans l'Occident médiéval*, trad. Jean-Pierre Grossein, Paris, 1987 (ÉO *Western Society and the Church in the Middle Ages*, Harmondsworth, 1970).

SPARHUBERT (Éric), *Les commandes artistiques des chapitres de chanoines séculiers et leurs enjeux : édifier et célébrer à Saint-Junien (XIe-XIIIe siècles)*, Thèse de doctorat, Université de Poitiers, dir. Claude Andrault-Schmitt, 2008.

STEENBOCK (Frauke), *Der kirchliche Prachteinband im frühen Mittelalter von den Anfängen bis zum Beginn der Gotik*, Berlin, 1965.

STERN (Henri), *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, t. 2 : *Province de Lyonnaise*, fascicule 1 : *Lyon*, Paris, 1967.

STIENNON (Jacques), « Hézelon de Liège, architecte de Cluny III », *Mélanges offerts à René Crozet pour son 70e anniversaire*, éd. Pierre Gallais et Yves-Jean Riou, 2 vol., Poitiers, 1966, vol. 2, p. 345-358.

STODDARD (Whitney Sn.), *Monastery and Cathedral in France. Medieval Architecture, Sculpture, Stained Glass, Manuscripts : the art of the Church treasuries*, Middletown, 1966.

STODDARD (Whitney Sn.) et KELLEY (Franklin), « The Eight Capitals of the Cluny Hemicycle », *Gesta*, 20.1, 1981, p. 51-58.

STOLZ (Michael), « Text und Bild im Widerspruch ? Der Artes-Zyklus in Thomasins „Welschem Gast“ als Zeugnis mittelalterlicher Memorialkultur », *Neue Wege der Mittelalter-Philologie* (*Wolfram-Studien* 15), Actes du colloque de Landshut (25-28 septembre 1996), éd. Joachim HEINZLE, Berlin, 1998, p. 344-372, *n. v.*

STRATFORD (Neil), *Studies in Burgundian Romanesque Sculpture*, 2 vol., Londres, 1998.

STRATFORD (Neil), « A Cluny Capital in Hartford (Connecticut) », *Gesta*, 27.1-2, 1988, p. 9-21.

STRATFORD (Neil), « À propos d'un chapiteau récemment découvert à Romans-sur-Isère (Drôme) », *Bulletin monumental*, 162.4, 2004, p. 303-308.

STRATFORD (Neil), « Avant-propos. Existe-t-il un art clunisien ? », *Cluny, 910-2010 : onze siècles de rayonnement*, dir. *id.*, Paris, 2010, p. VI-XI.

STRATFORD (Neil), « Cluny III », *Cluny, 910-2010 : onze siècles de rayonnement*, dir. *id.*, Paris, 2010, p. 96-115.

STRATFORD (Neil), « La mythologie revisitée chez les sculpteurs romans en Bourgogne », *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 147.3, 2003, p. 1243-1265.

STRATFORD (Neil), « La sculpture des parties orientales de l'église de Cluny III d'après les fouilles de K.J. Conant », *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny*, Actes du colloque de Cluny (septembre 1988), éd. Brigitte Maurice, Cluny, 1990, p. 351-362.

STRATFORD (Neil), « La sculpture médiévale de Moutiers-Saint-Jean (Saint-Jean-de-Réome) », *Congrès archéologique de France, Côte-d'Or*, 152, 1994, p. 157-209.

STRATFORD (Neil), « Le portail roman de Neuilly-en-Donjon », *Congrès archéologique de France, Bourbonnais*, 146, 1988, p. 311-338.

STRATFORD (Neil), « Le problème des cahiers de modèles à l'époque romane », *Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 37, 2006, p. 7-20.

STRATFORD (Neil), « Les grands chapiteaux de Cluny », *Cluny, 910-2010 : onze siècles de rayonnement*, dir. *id*., Paris, 2010, p. 116-129.

STRATFORD (Neil), « The Apse Capitals of Cluny III », *Studies in Burgundian Romanesque Sculpture*, Londres, 1998, p. 77-90.

STRATFORD (Neil), « The Documentary Evidence for the Building of Cluny III », *Studies in Burgundian Romanesque Sculpture*, Londres, 1998, vol. 1, p. 41-59 (ÉO *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny*, Actes du colloque de Cluny (septembre 1988), éd. Brigitte Maurice, Cluny, 1990, p. 283-312).

STRATFORD (Neil), « Verse *Tituli* and Romanesque Art », *Romanesque Art and Thought in the Twelfth Century : essays in honor of W. Cahn*, éd. Colum Hourihane, Princeton, 2008, p. 136-153.

SUCKALE-REDLEFSEN (Gude), *Die Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg*, 2 vol., Wiesbaden, 2004.

SWARZENSKI (Georg), *Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts: Studien zur Geschichte der deutschen Malerei des frühen Mittelalters*, Stuttgart, 1969 (ÉO 1901).

SWIGGERS (Pierre), « Alcuin et les doctrines grammaticales », *Alcuin de York à Tours. Écriture, pouvoir et réseaux dans l'Europe du haut Moyen Âge*, dir. Philippe Depreux et Bruno Judic, Rennes, 2004, p. 147-161.

TCHERIKOVER (Anat), *High Romanesque Sculpture in the Duchy of Aquitaine (c. 1090-1140)*, Oxford, 1997.

TERRET (Victor), *La sculpture bourguignonne aux XIIe et XIIIe siècles : ses origines et ses sources d'inspiration : Cluny*, Autun-Paris, 1914.

Testo e Immagine nell'alto Medioevo, 41e semaines d'étude du Centre italien d'études sur le haut Moyen Âge (Spolète, 1993), 2 vol., Spolète, 1994.

Texte et image, Actes du colloque international de Chantilly (13-15 octobre 1982), Paris, 1984.

THÉREL (Marie-Louise), « Les portails de la Charité-sur-Loire : étude iconographique », *Congrès archéologique de France, Nivernais*, 125, 1967, p. 86-103.

THERRIEN (Lyne), *L'histoire de l'art en France : genèse d'une discipline universitaire*, Paris, 1998.

THIRY (Claude), *La plainte funèbre*, Turnhout, 1978.

Time in the Medieval World. Occupations of the Months and Signs of the Zodiac in the Index of Christian Art, éd. Colum Hourihane, Princeton-University Park (Pennsylvanie), 2007.

TRAVIS (William J.), *The Romanesque Sculpture of Montceaux-l'Étoile : crossroads of Cluny and the Brionnais*, Philosophy of arts dissertation, New York University, 1994.

TRAVIS (William J.), « Of Sirens and Onocentaurs. A Romanesque Apocalypse at Montceaux-l'Étoile », *Artibus et Historiae*, 23.45, 2002, p. 29-62.

TREFFORT (Cécile), *Mémoires carolingiennes. L'épitaphe entre célébration mémorielle, genre littéraire et manifeste politique (milieu VIIIe-début IXe siècle)*, Rennes, 2007.

TREFFORT (Cécile), *Paroles inscrites. À la découverte des sources épigraphiques latines du Moyen Âge (VIIIe-XIIIe siècle)*, Rosny-sous-Bois, 2008.

TREFFORT (Cécile), « Espace ecclésial et paysage mémoriel (IXe-XIIIe siècle) », *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, Actes du colloque international de Nantua (23-25 novembre 2006), dir. Anne Baud, Lyon, 2010, p. 239-252.

TREFFORT (Cécile), « Mémoires de chœurs. Monuments funéraires, inscriptions mémorielles et cérémonies commémoratives à l'époque romane », *Cinquante années d'études médiévales : à la confluence de nos disciplines*, Actes du colloque du cinquantenaire du CESCM (1er-4 septembre 2003), éd. Claude Arrignon, Marie-Hélène Debiès, Claudio Galderisi et Éric Palazzo, Turnhout, 2005, p. 219-232.

TREFFORT (Cécile), « *Opus litterarum.* L'inscription alphabétique et le rite de consécration de l'église (IXe-XIIe siècle) », *Cahiers de civilisation médiévale*, 53.210, 2010, p. 153-180.

TREFFORT (Cécile), « Une consécration « à la lettre ». Place, rôle et autorité des textes inscrits dans la sacralisation de l'église », *Mises en scène et mémoires de consécration de l'église dans l'Occident médiéval*, dir. Didier Méhu, Turnhout, 2007, p. 219-251.

VERGNOLLE (Éliane), « Autour d'Anzy-le-Duc. Histoire d'un groupe de chapiteaux préclunisiens de Bourgogne », *Gesta*, 17.2, 1978, p. 3-13.

VERGNOLLE (Éliane), « Fortune et infortunes du chapiteau corinthien dans le monde roman », *Revue de l'art*, 90, 1990, p. 21-34.

VERGNOLLE (Éliane), « La colonne à l'époque romane : réminiscences et nouveautés », *Cahiers de civilisation médiévale*, 41, 1998, p. 141-174.

VERGNOLLE (Éliane), « Les chapiteaux du déambulatoire de Cluny », *Revue de l'art*, 15, 1972, p. 95-101.

VERGNOLLE (Éliane), « Recherches sur quelques séries de chapiteaux romans bourguignons : 1. Le bloc et son décor », *L'information de l'histoire de l'art*, 1975, p. 55-79.

VETTER (Ewald) et DIEMER (Peter), « Zu den Darstellungen der acht Töne im Chor der ehemaligen Abteikirche von Cluny », *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 32, 1970, p. 37-48.

VEYNE (Paul), *Comment on écrit l'histoire : essai d'épistémologie*, Paris, 1971.

VIC (Claude de), VAISSÈTE (Joseph) et MÈGE (Alexandre de), *Histoire générale du Languedoc*, 10 t., 15 vol., Nîmes, 1993 (réimpr. de l'éd. de Toulouse, 1840-1846).

VIOLLET-LE-DUC (Eugène E.), *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, 1875-1882.

VIRET (Jacques), « Harmonie musicale et harmonie naturelle à l'époque carolingienne », *Musique, littérature et société au Moyen Âge*, Actes du colloque du Centre d'études médiévales de l'Université de Picardie (24-29 mars 1980), éd. Danielle Buschinger et André Crépin, Paris, 1980, p. 85-98.

VIREY (Jean), *Les églises romanes de l'ancien diocèse de Mâcon : Cluny et sa région*, Mâcon, 1935 (ÉO *L'architecture romane de l'ancien diocèse de Mâcon*, Paris, 1892).

VIREY (Jean), « Cluny », *Congrès archéologique de France, Moulins et Nevers*, 80, 1913, p. 65-84.

VIREY (Jean), « Les travaux du professeur K.J. Conant à Cluny », *Revue Mabillon*, 24, 1934, p. 65-80.

VIREY (Jean), « Un ancien plan de l'abbaye de Cluny », *Millénaire de Cluny*, Actes du Congrès d'histoire et d'archéologie de Cluny (10-12 septembre 1910), Mâcon, 1910, t. 2, p. 231-247.

VOLBACH (Wolfgang Fr.), *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence, 1976 (ÉO 1916).

WALSH (David A.), « The Excavations of Cluny III by K.J. Conant », *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny*, Actes du colloque de Cluny (septembre 1988), éd. Brigitte Maurice, Cluny, 1990, p. 317-335.

WARD-PERKINS (John B.), « A New Group of 6th Century Mosaics from Cyrenaica », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 34, 1958, p. 183-192.

WIRTH (Jean), *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, 2004.

WIRTH (Jean), *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999.

WHITEHILL (Walter M.), « Gregorian Capitals from Cluny », *Speculum*, 2, 1927, p. 385-395.

ZERNER (Henri), « Giovanni Morelli et la science de l'art », *Écrire l'histoire de l'art : figures d'une discipline*, Paris, 1997, p. 15-30 (ÉO *Revue de l'art*, 40-41, 1978, p. 209-215).

Index

Abbon de Fleury, 331
Aix-la-Chapelle, Chapelle palatine, 442
Alain de Lille, 166, 230, 238, 239
Alcuin d'York, 232, 236, 243, 325, 328
Ambroise de Milan (saint), 235, 243, 289
Angers, St-Aubin, 299
Anzy-le-Duc
  prieuré
    portail déposé, 38, 272
    portail S, 72
  priorale, 68, 80, 110, 111, 112, 413
    sculpture de la nef et de la façade O, 38, 70, 72, 79, 81, 111, 112, 113, 114, 121, 122, 123, 127, 254, 255, 257, 258, 287, 302, 306, 313, 398
Aribon de Liège, 206, 207, 355
Aristote, 94, 242, 243
Augustin d'Hippone (saint), 93, 94, 97, 170, 196, 203, 207, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 243, 245, 246, 247, 289, 290, 325, 326, 327, 331, 332, 353, 354
Autun, St-Lazare, 71, 81
  chapiteaux intérieurs, 39, 269
  portail du Jugement dernier, 39, 77, 138, 142, 143, 296, 299, 382
Auxerre, St-Étienne, 163, 165
Avallon, St-Lazare, 296
Avenas
  maître de, 78, 79, 80, 118
  Ste-Marie, autel, 70, 72, 77, 79, 81, 313, 377
Avenas, Ste-Marie
  autel, 39
Bayeux, Tapisserie de, 392
Beauvais, St-Pierre, 440
Bède le Vénérable, 98, 134, 135, 203, 233, 234
Benoît de Nursie (saint), 234, 330, 378
Bernard de Clairvaux (saint), 52, 327
Bernard de Cluny, 176, 177, 424
Bernon de Reichenau, 194
Bernward d'Hildesheim, 428
  évangiles de, 383
Berzé-la-Ville, chapelle des Moines, 71
Boèce, 97, 98, 99, 135, 138, 169, 205, 238, 242, 243, 244, 320, 329, 359
Bois-Sainte-Marie, Notre-Dame, 302, 432
Bominaco, San Pellegrino, 407
Brescia, San Salvatore, 287
Bruno de Segni, 232, 245
Cambrai, livre d'évangiles de la cathédrale, 161, 162

Cassiodore, 244, 344, 453
Césaire d'Arles, 330
Charité-sur-Loire (la), Ste-Marie, 301
Charles le Chauve
codex *Aureus* de, 383
première Bible de, 358
psautier de, 68
Charlieu, St-Fortunat, 49, 68, 70, 72, 79, 81, 302
Chartres, Notre-Dame
porche S, 154
portail Royal, 49, 163, 165
Chauvigny, St-Pierre, 401, 402
Cicéron, 229, 233, 235, 327
Cimitile/Nole, Basilica Nova, 372, 410
Clairvaux, abbaye, 52
Speculum virginum, 155
Cluny, abbaye, 50, 52, 53, 58, 65, 67, 71, 89, 91, 96, 116, 197, 198, 415, 416, 417, 421, 424, 427, 428
1re abbatiale, 55, 56
2e abbatiale, 55, 56, 61, 413, 424, 427
chapelle de l'Abbé (ou chapelle de la Vierge), 59
Grande Église, 49, 55, 59, 60, 61, 64, 69, 70, 71, 75, 76, 116, 117, 190, 421, 426, 427, 428
architecture, 26, 40, 51, 53, 55-63, 64, 117, 408-437, 440-442, 526
chapelle St-Gabriel, 37, 38, 57, 58, 60
mobilier, 408
pavements, 420
peinture, 71
sculpture, 51, 58, 65, 68, 70, 72, 73, 78, 80, 81, 82, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 127, 259, 408, 412, 414, 418, 419
chevet (sauf rond-point), 49, 58, 63, 81, 82, 111, 119, 121, 122, 124, 309, 415
nef, 121, 122, 123, 127
œuvres déposées, 53, 82, 127, 418
partie haute du grand transept, 58, 81, 111, 121, 122, 126
portail de la nef, 55, 62, 66, 81, 82
maître de (A.K. Porter), 73
maître de Cluny et Vézelay (Fr. Salet), 75, 76, 78
Ste-Marie-du-Cloître, 56
Cologne
lectionnaire de l'archevêque Friedrich Ier, 161, 162, 319, 378, 380
St. Pantaleon, 66
Conques, Ste-Foy
chevet, 426
sculpture du rond-point, 432
tympan du Jugement dernier, 33, 34, 35, 154, 300, 387-392, 404
Conrad d'Hirsau, 91, 328
Speculum virginum, 291
Corrège (le, Antonio Allegri da Correggio), 86
Déols, Notre-Dame, 165
Dijon, St-Bénigne, 49
Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi), 85
Echternach, codex *Aureus*, 167
Estella, San Miguel, 382
Eugène III de Tolède, 240

Floreffe, abbaye, bible de, 91, 155, 319
Frédéric Barberousse, 442
Friedrich Ier von Scharzenburg (archevêque de Cologne), lectionnaire de, 161, 162, 319, 378, 380
Fritzlar, St. Peter, autel portatif, 410
Frómista, 65
Fulda, abbaye, 296
Gerbert de Reims (pape Sylvestre II), 327, 328, 329
Germigny-des-Prés, oratoire, 373
Gérone, broderie de la Création, 146, 147
Gil de Zamora, 208
Gilon (moine de Cluny), 52, 56
Gozzechin de Mayence, 329
Grégoire le Grand, 91, 135, 156, 232, 234, 244, 330
Gui d'Arezzo, 211, 347, 355
Guillaume d'Auxerre, 155
Guillaume de Saint-Thierry, 155
Apologie à (Bernard de Clairvaux), 52
Guillaume Durand de Mende, 410, 420
Gunzo (moine de Cluny), 93, 96, 347
Hartker (moine de Saint-Gall), antiphonaire de, 209, 353
Heiric d'Auxerre, 334
Henri II le Sage, livre des péricopes, 68
Henri le Lion, évangéliaire de, 157, 161, 162
Herrade de Landsberg, *Hortus Deliciarum*, 152, 163
Hézelon de Liège, 64
Hildebert de Lavardin, 133, 237, 238
Hildesheim
St. Maria, 169
St. Michael, 118, 298, 428
Hitda de Meschede, évangiles de, 153, 158
Honorius Augustodunensis, 410, 412, 420
Hugues (moine de Cluny), 427
Hugues de Saint-Victor, 100, 155, 222, 328
Hugues de Semur (saint), 51, 53, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 64, 89, 90, 397, 413, 427, 428
Iguácel, 65
Isidore de Séville (saint), 95, 98, 141, 143, 169, 260, 263, 266, 324, 325, 327, 344, 405
Jean (moine de Cluny), 91
Jean Cotton d'Afflighem, 200, 205
Jean Scot Érigène, 135, 233, 234, 325, 326, 328, 439
Jérôme de Stridon (saint), 169, 175, 202, 203, 245, 257
Jotsald de Saint-Claude, 117, 177, 201, 202, 213, 235, 241
Lambert de Saint-Omer, *Liber floridus*, 153, 155
Le Dorat, St-Pierre, 426
León, 65
Liège, 64
Loarre, 65
Lyon
St-Irénée, 102
St-Jean-Baptiste, 163
St-Martin d'Ainay, 431
Mâcon, Vieux St-Vincent, 39, 70, 79, 81, 82, 127, 313, 398

Macrobe, 194, 232, 234, 239, 349
Maïeul de Cluny (saint), 233, 428
Marbode de Rennes, 238
Marchettus de Padoue, 349
Martianus Capella, 152, 233, 325, 329, 344
Martin Luther, 208
Metz, psautier détruit, 95, 135, 137, 245
Moissac, St-Pierre, 50, 51, 52, 134
Montceaux-l'Étoile, St-Pierre et St-Paul, portail, 39, 70, 72, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 123, 254, 255, 257
Moutiers-Saint-Jean, St-Jean-de-Réome, 81, 302
Mozac, St-Pierre, 401
Neuilly-en-Donjon, Ste-Marie-Madeleine, 302
Nicetius de Trèves, 349
Odilon de Mercœur (saint), 117, 201, 233, 235
Odon (abbé, Italie), 96, 197, 200, 204, 355
Odon de Cluny (saint), 56, 92, 96, 164, 197, 233, 440
Orcival, Notre-Dame, 396
Othlon de Saint-Emmeram, 329
Otrante, cathédrale, 138
Ovide, 237, 334
Paris, Notre-Dame, 157
Paulin de Nole, 372, 410
Perrecy-les-Forges
  maître de, 78, 80, 81, 307, 308
  Ste-Marie et St-Benoît
    galilée
      sculpture, 39
  Ste-Marie et St-Benoît, galilée, 72
    sculpture, 70, 75, 78, 79, 80, 81, 114, 115
    chapiteaux des supports, 121, 122, 123, 127, 129, 130, 270, 306, 307, 308
    portail, 75, 78, 79, 82, 121, 254, 255, 256, 257, 258, 307
Philon d'Alexandrie, 453
Piero di Cosimo, 146
Pierre Abélard, 155
Pierre d'Andouque (Pierre Ier évêque de Pampelune), 37, 57, 58
Pierre Damien, 89, 91, 329, 330, 412
Pierre de Paris (évêque de Pampelune), 57
Pierre le Vénérable, 52, 422, 423, 425, 428, 436
Plaisance, San Savino, 297
Platon, 239, 242
Poitiers
  Notre-Dame-la-Grande, 299, 432
  Ste-Radegonde, 302
  St-Hilaire-le-Grand, 431
Pons de Melgueil, 61, 408, 427
Porphyre de Tyr, 225
Primuliacum, villa, 372
Pseudo-Jérôme de Stridon, 175
Qasr El Libya, 167
Raban Maur, 98, 146, 169, 176, 203, 235, 240, 260, 263, 324, 325, 326, 333, 352, 382, 405
Raoul Glaber, 88, 133, 350
Ratisbonne, 378, 381
  Niedermünster, 164
  St-Emmeram, 176, 329, 383
Réginon de Prüm, 197, 347

Reichenau
libellus missae de, 193, 373, 374, 376, 377
Oberzell, St. Georg, 391
Reims, St-Remi, 102
Remi d'Auxerre, 166, 233, 245
Romans-sur-Isère, St-Barnard, 82
Rome, 116
San Clemente, 208, 290
San Giovanni in Laterano, 193
San Pietro in Vaticano (Vieux Saint-Pierre), 371
Santa Maria in Trastevere, 370, 385
Saint-André-de-Bâgé, St-André, 298
Saint-Benoît-sur-Loire, abbaye, 426
Saint-Denis, abbaye, 391, 426
Saint-Gall
antiphonaire de Hartker (moine), 209, 353
psautier *Aureus*, 437-438
Saint-Germain-des-Prés, abbaye, 426
Saint-Jacques-de-Compostelle, cathédrale, 52, 58, 424, 425, 426
Saint-Julien-de-Jonzy, paroissiale, 72, 81
Saint-Junien, collégiale, 382
Saint-Laurent-en-Brionnais, 413
Saint-Nectaire, Notre-Dame, 431, 433, 448
Saint-Paul-de-Varax, St-Paul, 378
Saint-Savin-sur-Gartempe, abbatiale, 68, 382
Saint-Savin-sur-Gartempe, abbaye, 68, 382, 431
Saint-Thierry, bible de, 162
Savigny, St-Martin, 298
Sens
St-Étienne, 154
Sens, St-Étienne, 154
Sicard de Crémone, 412, 420
Spire, cathédrale, 116
Suger de Saint-Denis, 391, 392
Tertullien, 240
Théodulf d'Orléans, 163, 164, 324, 330
Théophile (moine), 453, 454
Thomas d'Aquin (saint), 93
Toulouse, 52
la Daurade, 72
St-Étienne, 72
graduel, 350
St-Sernin, 426, 432, 433
Tournai, hôpital St-Jacques, 424
Tours, St-Martin, 117
Ulrich de Zell, 176, 177
Urbain II, 37
Uta de Kirchberg, 164
codex de, 164, 298, 383
Vandeins, St-Pierre, 377
Venance Fortunat, 237, 238
Venise, San Marco, 157
Vérone, Santa Maria Maggiore, 153
Vézelay
Ste-Marie-Madeleine
sculpture, 39
Vézelay, abbaye
maître de Cluny et Vézelay, 75, 76, 78
Ste-Marie-Madeleine, 60
architecture, 51, 62
sculpture, 71, 72, 73, 74, 76, 78, 79, 80, 114, 129, 301, 305, 306, 399, 414

avant-nef, 82, 121, 123, 126, 127, 129, 306
façade de l'avant-nef, 123
façade de la nef, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 82, 121, 127, 140, 141, 142, 172, 254, 255, 256, 257, 294, 295, 296, 297, 301, 306, 308, 377, 399
nef, 49, 70, 72, 75, 76, 78, 81, 114, 115, 121, 122, 123, 126, 127, 130, 137, 138, 139, 144, 145, 146, 147, 148, 169, 170, 253, 262, 265, 269, 296, 297, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 313, 399
Zwiefalten, abbaye
bréviaire, 138, 296, 534
Chronicon Zwifaltense minus, 137, 138, 139, 143, 261, 296, 534

Sébastien Biay

Les chapiteaux du rond-point de la troisième église abbatiale de Cluny (fin XIe-début XIIe siècle)

Étude iconographique

Généralement cités parmi les créations majeures de la période romane, placés au centre des débats qui ont marqué l'historiographie de cette période, les chapiteaux du rond-point de la troisième église abbatiale de Cluny (aujourd'hui conservés dans l'ancien farinier de l'abbaye, transformé en musée au milieu du XXe siècle) ont fait l'objet de nombreuses études, sous les deux aspects du style et de l'iconographie. Aucune monographie de grande ampleur ne leur a pourtant été consacrée jusqu'alors. La présente thèse de doctorat entend combler ce manque. Elle s'attache en particulier à la question de la signification des chapiteaux, et surtout à leur conception esthétique. Plusieurs générations d'historiens de l'art se sont efforcées de réunir les différentes quaternités incarnées par les figures des chapiteaux (saisons, vents, vertus, arts libéraux, fleuves du paradis et musiciens) au sein d'un « programme iconographique » ou de prouver l'inexistence d'un tel « programme », et cela au détriment de l'analyse de la construction figurative des chapiteaux. L'apport de la présente thèse concerne ce dernier point. On y démontre que la compréhension de l'œuvre dépend d'une description analytique précise des relations extrêmement fines qui s'y nouent entre le décor végétal, les figures qui y prennent place et les inscriptions qui, parfois, les accompagnent.

The Choir Capitals of the Third Abbey Church at Cluny (Eleventh-Twelfth Century)

An Iconological Study

This doctoral thesis provides an extended formal and iconological analysis of the celebrated choir capitals of Cluny III, now installed in the Musée Farinier. The Cluny hemicycle capitals are considered to be one of the great artistic achievements of the Romanesque period and have been the subject of numerous studies over the years. Several generations of art historians have identified the capitals as representations of quarternities (i.e., the seasons, the winds, the virtues, liberal arts, the rivers of paradise, and musicians). However, there has been no extended analysis of how the capitals' sculptural form may shed light on their meaning. The present study intends to achieve this through an examination of the complex relationships that bind together the sculpted foliage, figures, and inscriptions.