



HAL
open science

compte rendu de :
Véronique Rouchon Mouilleron

► **To cite this version:**

Véronique Rouchon Mouilleron. compte rendu de:: (1) Éliane Vergnolle: Saint-Benoît-sur-Loire. L'abbatiale romane. Bibliothèque de la Société française d'Archéologie, Paris, 2018 (2) Denise Borlée et Laurence Terrier Aliferis dirs.: Les modèles dans l'art du Moyen Âge (XIIe-XVe siècles). Models in the art of the Middle Ages (12th-15th centuries). Actes du colloque international (Genève, 3-5 novembre 2016), Turnhout, Brepols, 2018 (Études du RILMA 10). Revue de l'Art, 2020, 2020: 1 (207), p. 77-79. halshs-04042013

HAL Id: halshs-04042013

<https://shs.hal.science/halshs-04042013>

Submitted on 22 Mar 2023

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.

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE

Groupe permanent :
Sébastien Bontemps,
Ronan Bouttier,
Matthieu Leglise,
Déborah Laks,
Véronique Rouchon Mouilleron.

Éliane Vergnolle : *Saint-Benoît-sur-Loire. L'abbatiale romane.* Bibliothèque de la Société française d'Archéologie, Paris, 2018, 269 p., 421 ill. n. et bl. et coul.

Qui, mieux qu'Éliane Vergnolle, sa spécialiste incontestable, pouvait rédiger sur Saint-Benoît-sur-Loire un livre susceptible d'embrasser synthétiquement la recherche

passée faite sur l'ancienne abbatale de Fleury, tout en ouvrant sur des pistes encore nouvelles ? Cet ouvrage, d'une organisation simple et efficace, richement illustré et muni d'un substantiel appareil de notes, se déploie pertinemment autour de cinq parties. La première est consacrée à une vue générale sur le monastère de Fleury aux ^x^e et ^{xii}^e siècles, sur la base de l'abondante documentation médiévale et moderne. Cette synthèse trouve à s'augmenter par l'ajout de pièces inédites (comme un tableau attribué à A.F. van der Meulen, avant 1690, qui pourrait peut-être rejoindre le corpus de ses œuvres). Sur le flanc sud-oriental de l'église, l'actuelle chapelle Saint-Mommole, qui faisait fonction de trésor et de bibliothèque sous l'appellation de *gazofilatium*, reçoit une analyse très complète – depuis le choix raffiné de sa dénomination hellénisante jusqu'au traitement du layage de ses pierres. Petit édifice rectangulaire en pierre commencé sous l'abbatiat d'Abbon (†1004), il est considéré ici comme un « incunable de l'architecture romane ». Il reste le principal témoin de l'état de l'abbatale préromane avant le terrible incendie de 1026, dont témoigne André de Fleury dans sa vie de Gauzlin, abbé de 1004 à 1030.

La deuxième partie traite de « La mise en scène des reliques de saint Benoît » depuis leur arrivée à Fleury vers 660 jusqu'au grand réaménagement du chœur de l'abbatale Notre-Dame, opéré au ^{xvii}^e siècle. C'est à nouveau sous l'abbé Abbon que Benoît connut un regain de vénération, tant avec la production de nouveaux textes hagiographiques que par le choix d'exposer désormais la châsse dans le sanctuaire. Son successeur Gauzlin, après les destructions de 1026, restaure ce parti et y apporte des embellissements, en particulier en faisant rapporter de Rome de nombreux éléments décoratifs. Dans le chœur, il importe de *Romania* (de Ravenne ?) un splendide pavement en *opus sectile*, dont l'étude des divers marbres donne lieu ici à de passionnantes pages. Entre 1070 environ et 1108 est entrepris un nouveau chevet, destiné à devenir une sorte de reliquaire monumental pour les restes de Benoît. Ces

dispositions nouvelles entraînent un changement scénographique pour les reliques qui sont déposées dans la crypte, où elles restent jusqu'en 1207. C'est à ce dispositif liturgique de la fin du ^{xi}^e siècle que, depuis les années 1960, les fouilles ont redonné une actualité, avec deux autels en décalage de hauteur : celui de la Vierge de plain-pied, au centre du chœur, et, au fond, placé dans l'abside surélevée, celui de Benoît, à l'aplomb de la châsse du saint. Le décor sculpté des chapiteaux à la croisée du transept reporte des épisodes des tentations endurées par le saint, et quelques fragments issus de ces autels romans (tous deux détruits) font entrevoir l'apparence de l'ancien autel de Benoît, d'une polychromie contrastée (gris sur fond rouge) où le saint abbé était entouré du collègue apostolique. Avec la construction d'une nouvelle nef, achevée en 1207, la relique est dégagée de l'espace confiné de la crypte, placée dans une châsse neuve et transférée au-dessus de l'autel majeur, conformément aux nouvelles pratiques dévotionnelles qui aiment à mettre mieux en valeur les corps saints, et à ouvrir leur culte aux laïcs – y compris dans un monde de moines. Un ultime aménagement scénographique majeur a lieu au ^{xvii}^e siècle, avec la construction d'un retable monumental repoussé au fond du sanctuaire et atteignant presque la hauteur de la voûte de l'abside.

La troisième partie revient à l'espace architectural le plus célèbre de l'abbatale, sa tour-porche, que Gauzlin voulut « telle qu'elle soit un exemple pour toute la Gaule » dit son biographe. Malgré l'arasement de son troisième niveau au ^{xvi}^e siècle, cette tour exceptionnelle s'impose par ses dimensions colossales, la complexité de ses deux niveaux conservés et par la richesse de son répertoire décoratif. Le livre lui accorde un traitement dense, dont on peut seulement énumérer ici la variété des aspects : la date de sa construction (considérée comme achevée avant 1026) ; l'usage de la pierre de taille ; le maître Unbertus, ses connaissances théoriques sur Vitruve, les carnets de modèles en circulation ; l'Antiquité « vecteur de création » (autour de la colonne engagée et du chapiteau corinthien) ;

le chapiteau figuré, dont cette forme fleurisienne est, au contraire, indépendante de la sculpture romaine et libérée de toute codification monumentale. Les fonctions possibles de la tour-porche sont ensuite interrogées et interprétées à la lumière d'une étude fine des thèmes des chapiteaux, des plaques sculptées sur la façade Nord (transférées dans le dépôt lapidaire), et du décor de l'étage haut. Galilée ? forteresse ? image de la Jérusalem céleste ? la tour est ainsi définie comme un espace intermédiaire entre terre et ciel, entre monde extérieur et espace consacré. Puis la recherche porte sur les personnalités des sculpteurs, du maître Unbertus et de ses élèves, et conclut qu'au moment de l'exécution des chapiteaux du niveau supérieur, Unbertus n'intervient plus sur le chantier, mais son souvenir y demeure omniprésent. Une enquête supplémentaire s'applique à dépister les avatars du « style Unbertus » dans quelques monuments des deux siècles suivantes, situés dans le Berry ou la Touraine, jusqu'au Mont-Saint-Michel ou Saint-Germain-des-Prés à Paris.

La partie suivante étudie le chevet nouveau « entre historicisme et modernité » (v. 1070-1108). En mars 1108, le futur Louis VI assiste à la translation des reliques de Benoît et, en juillet de la même année, son père, le roi Philippe I^{er}, meurt et s'y fait enterrer selon son vœu, ce qui témoigne de la faveur capétienne à l'égard de l'abbaye de Fleury. Pourquoi dans le dernier tiers du ^{xi}^e siècle remplacer le chœur d'époque préromane ? Outre l'argument de la vétusté, y aurait-il une possible concurrence avec les embellissements du Mont-Cassin décidés par l'abbé Desiderius (1058-1087), et la consécration de la nouvelle abbatale cassinienne en 1071 ? L'hypothèse est séduisante et peut expliquer certains choix architecturaux qui rappellent les éléments d'une basilique paléochrétienne : la file des colonnes monolithes, l'arcature médiane, la rangée de fenêtres hautes, la conservation du pavement en *opus sectile*. Pourtant, ils sont joints à d'autres partis (une voûte et non une charpente, un chœur étagé sur deux niveaux, un déambulatoire atypique à quatre chapelles rayonnante, une élévation tripartite) qui

font de ce chevet « un *hapax* dans l'art de son temps ». L'auteur souligne aussi l'audace que représente l'ouverture des fenêtres hautes de grandes dimensions juste sous le départ de la voûte en berceau, et elle s'interroge sur l'éclairage de ces espaces, tel que pouvait l'obtenir la vitrerie ancienne, à présent perdue. La sculpture monumentale du chevet est enfin analysée pièce par pièce (chapiteaux ornementaux, figurés, historiés), mise en comparaison avec celle de la tour-porche et des régions voisines (le Berry en particulier), pour mieux juger de ses antécédents, de sa postérité – et de son ambition, dont témoignent les quarante-huit petites corbeilles historiées de l'arcature médiane, surtout le cycle hagiographique de Benoît.

La dernière partie concerne la nef « du roman au gothique », réédifiée entre 1160-1170 et 1207. Tout en s'adaptant aux implantations romanes préexistantes, elle relève pour ses débuts du contexte du premier art gothique, mais les collatéraux suivent le modèle de l'architecture cistercienne du milieu du ^{xii}^e siècle. Ce constat permet de nuancer à la fois l'ouverture de l'Orléanais à l'architecture gothique, et l'opposition jugée irréductible entre moines noirs et moines blancs. En revanche, dans le vaisseau central, le clair-étage montre les réactualisations dues aux mutations rapides dans l'art de bâtir du début du ^{xiii}^e siècle. Le portail monumental qui s'ouvre sur le collatéral Nord a été exécuté v. 1170 au plus tard. Conçu en double-face, il comporte un linteau inachevé à l'arrière et, en façade, un Christ en majesté entouré des quatre évangélistes en scribes au tympan, ainsi que deux épisodes de l'invention des reliques de saint Benoît au linteau. Un siècle et demi après les chapiteaux de la tour-porche, il démontre à son tour quel florilège les sculpteurs savaient encore tirer de l'Antiquité, en préfigurant ce qu'on connaît ensuite sous le nom de « style 1200 ». En s'emparant de tous ces aspects avec une égale clarté, Éliane Vergnolle a su offrir avec cet ouvrage un modèle pour toute étude monographique.

Véronique Rouchon Mouilleron

Denise Borlée et Laurence Terrier Aliferis *dirs.* : **Les modèles dans l'art du Moyen Âge (xii^e-xv^e siècles). Models in the art of the Middle Ages (12th-15th centuries)**. Actes du colloque international (Genève, 3-5 novembre 2016), Turnhout, Brepols, 2018 (Études du RILMA 10).

Fruit d'un colloque et d'une table ronde réunissant une trentaine d'intervenants, tenus en 2016 à Genève, cet ouvrage collectif se propose de reprendre la notion débattue de « modèle » en retenant quatre pôles principaux, parmi les axes déjà repérés dans la recherche sur l'art gothique qui méritaient une approche plus systématique ou renouvelée : « L'œuvre modèle » ; « Les carnets de modèles » ; « Modèles et polyvalences artistiques » ; « Transferts de modèles et procédés techniques ». Au cours de ces travaux, il est apparu que le lexique devait absolument être examiné en détail, au risque d'opérer des glissements trompeurs entre l'utilisation restrictive du terme (où l'emprunt du modèle est démontrable) et son acception large de culture visuelle ou de bagage artistique. L'étymologie historique démontre qu'un modèle est d'abord un « petit moule ». Au xvi^e siècle où le terme est attesté en français, il évoque ainsi des projets préparatoires, mieux qu'un objet imité (pour lequel vaut le latin « *exemplar* ») et sans introduire d'emblée l'idée d'une référence qui fait autorité. On ne peut cependant faire l'économie des diverses modalités qui sous-tendent à présent le concept de modèle, compris aussi bien en termes de copie, citation, de construction par analogie (*Analogiebildung*, E. Panofsky), intertexte (M. Müller), pièces d'un puzzle (S. Settis), etc. – comme l'évoquent les mises au point historiographiques de L. Terrier Aliferis et A. Pozhidaeva. À ces formules, on pourra ajouter celle de « modèles mentaux » forgée par D. Delarue dans sa contribution.

Faute de pouvoir présenter tout ce matériau foisonnant, mention spéciale doit être faite de certains questionnements qui se dessinent au cœur des domaines variés envisagés dans l'ouvrage (peinture et dessin sur chevalet ou sur parchemin,

peinture sur le mur ou sur le verre, architecture, sculpture monumentale et reliefs de toute dimension, petits bronzes ou orfèvrerie). D'abord la capacité de mémorisation de l'artiste médiéval est soulignée de manière réitérée et, autant qu'il se peut, mise en balance avec le recours à des modèles tangibles. Retenons ainsi le cas des maçons de Douai, invités par les échevins de leur cité à aller voir les hôtels de ville de Bruxelles, Louvain, Mons et Valenciennes, en 1463, pour « *memoriser en eulx et par escript* » les élévations de ces édifices (A. Salamagne). Pour l'Italie et la peinture, l'œuvre prolifique de Giovanni di Paolo (1398-1482) porte à nouveau à hésiter sur la frontière entre mémoire et copie, lorsque sont mises en exergue les citations iconographiques qu'il donne de ses propres tableaux et la multiplicité des emprunts qu'il opère autour de lui, sur des œuvres du *Trecento* et d'autres immédiatement contemporaines (T. Bohl).

La polyvalence technique des artistes est une autre thématique très pertinente qui résulte de ces pages. Dans une sorte de rééquilibrage, ce versant de la question est mis en exergue, et, en contrepartie, les carnets de modèles voient largement battue en brèche leur omniprésence supposée. Devant les quelques exemplaires existants, on préfère y voir des carnets d'esquisses pour s'entraîner, pour perfectionner la « drawing memory » – en entérinant une expression de Ludovico V. Geymonat (2012), à propos du célèbre cahier de dessins de Wolfenbüttel exécuté v. 1230-1240. L'implication d'un même artiste dans plusieurs domaines techniques est riche de conséquences. Le rôle des peintres dans la création de modèles pour la sculpture est attesté par les archives, mais il est exceptionnel qu'on puisse encore faire converger ces données archivistiques et les œuvres conservées (comme le rappellent D. Borlée et P. Charron). Ce constat des pertes s'avère plus lourd encore pour les « patrons » des pièces d'orfèvrerie, qu'ils soient tracés par un peintre ou fournis par un sculpteur (M. Tomasi). La question est posée avec une hardiesse très bien argumentée à propos de Jean Fouquet (P. Charron) : est-il intervenu directement en amont

pour la réalisation de sculptures (comme pour la statue du petit Saint Cyr de Jarzé), en fournissant un modèle dessiné, voire un modèle modelé ? Pour mieux comprendre la restitution d'un dessin en termes plastiques et les modalités possibles d'un va-et-vient entre sculpture et peinture, D. Borlée présente une intéressante expérience menée à partir de l'*Album* de Villard de Honnecourt, en collaboration avec un sculpteur actuel, travaillant à l'Œuvre Notre-Dame de Strasbourg. Le dépassement des seuils chronologiques servant aussi à démontrer la perméabilité des frontières techniques médiévales, on pourra suivre cette recherche expérimentale en ligne [Adresse URL : <http://www.oeuvre-notre-dame.org/la-fondation-oeuvre-notre-dame/la-fondation-aujourd-hui/developpement-innovation/la-recherche-experimentale-en-l-histoire-de-l-art>].

[Préface de Fabienne Joubert ; [Introduction] Denise Borlée et Laurence Terrier Aliferis « Des modèles artistiques et de leurs usages à la fin du Moyen Âge » ; Laurence Terrier Aliferis « Les modèles gothiques : un état des questions » ; [L'œuvre modèle] Alain Salamagne « *Pour adviser et memoriser en eulx et par escript* : les modèles dans l'architecture de la fin du Moyen Âge » ; Anna Kónya « From copying to adaptation. The uses of prints in transylvanian wall paintings from the late gothic period (c. 1450-1520) » ; Thomas Bohl « Giovanni di Paolo : sources, usages et significations d'un répertoire de modèles singulier » ; Alessandra Costa « De l'usage du modèle autour de 1400 : le cas de Giacomo Jaquerio » ; Nicolas Bock « Des dalles et des modèles. Les origines françaises de la sculpture funéraire napolitaine » ; [Les carnets de modèles] Anna Pozhidaeva « À propos de la variété des sources iconographiques des Jours de la Création au xii^e siècle en Europe occidentale : tentative de reconstitution d'un modèle perdu » ; Anne Ritz-Guilbert « Les modèles du Bréviaire de Marie de Savoie par le Maître des *Vitae Imperatorum* » ; Joris C. Heyder « Intermediate remains. What unfinished miniatures tell us about the use of pattern sheets in late medieval manuscript illumination » ;

Dominic E. Delarue « The 'mental models' of the Montbastons. An essay on the illustrated legendary Paris, BnF, ms. fr. 185 and the problem of model use in early commercial book production » ; [Modèles et polyvalences artistiques] Denise Borlée « Du dessin à la ronde-bosse : la tête de saint Pierre de Villard de Honnecourt en 3D. Essai d'histoire de l'art expérimentale » ; Pascale Charron « La question de la circulation des modèles de Jean Fouquet dans la sculpture tourangelles de la fin du Moyen Âge » ; Marc Gil « Sources et circulation des modèles dans les arts figurés champenois, vers 1160-1180 : le cas de Notre-Dame-en-Vaux à Châlons-en-Champagne » ; Michele Tomasi « Commanditaires et artistes, pratiques d'atelier et création : les modèles dans l'orfèvrerie française du xv^e siècle d'après les documents » ; [Transferts de modèles et procédés techniques] Daniel Parello « Transformation, recombining, updating : creative processing from pictorial models in stained glass » ; Sofia Gans « Wood and wax, models and molds : the Vischer workshop of Nuremberg and late medieval german casting models » ; Joanna Olchawa « Multiple bronze objects and the use of moulds in Hildesheim (c. 1220-1250) » ; Xavier Barral i Altet « Conclusions » ; [Transcription s de la table ronde.]

Véronique Rouchon Mouilleron