

UNIVERSITÉ PARIS 1 PANTHÉON-SORBONNE
CENTRE DE RECHERCHE HiCSA
(Histoire culturelle et sociale de l'art - EA 4100)



FAIRE ET VOIR L'AUTORITÉ PENDANT L'ANTIQUITÉ ET LE MOYEN ÂGE

IMAGES ET
MONUMENTS

Actes de la journée d'étude édités
sous la direction scientifique
d'Anne-Orange Poilpré

Paris, Institut national
d'histoire de l'art
14 novembre 2014

Pour citer cet ouvrage

Anne-Orange Poilpré (dir.), *Faire et voir l'autorité pendant l'Antiquité et le Moyen Âge. Images et monuments*, actes de la journée d'étude tenue à Paris le 14 novembre 2014 à l'Institut national d'histoire de l'art, Paris, site de l'HiCSA, mis en ligne en mai 2016.

SOMMAIRE

Anne-Orange Poilpré , Introduction	2
Marius Dumas , Les salles polyabsidées du Proche-Orient protobyzantin	15
Philippe Plagnieux , Saint-Pierre de Montmartre comme manifeste capétien	40
Cécile Bulté , Le portrait du roi de France ou l'autorité en personne dans la sculpture communale. (Clermont-en-Beauvaisis, Orléans et Compiègne, fin du xiv ^e -début du xvi ^e s.)	54
Carles Mancho , Pascal I ^{er} : autorité pontificale et création artistique à Rome au début du ix ^e siècle. Quelques notes	71
Ambre Vilain , Figurer l'autorité sur les sceaux de villes épiscopales au Moyen Âge	97
Antoine Destemberg , <i>Magister et majestas</i> . La contribution des images à la construction de l' <i>auctoritas</i> magistrale à la fin du Moyen Âge	112
André Descorps-Declère , De Cyrus à Charlemagne : les figures d'autorité de l' <i>aula palatina</i> du palais d'Ingelheim	133

INTRODUCTION : FAIRE ET VOIR L'AUTORITÉ PENDANT L'ANTIQUITÉ ET LE MOYEN ÂGE IMAGES ET MONUMENTS

ANNE-ORANGE POILPRÉ

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / HiCSA EA 4100

La journée d'études des médiévistes de l'HiCSA tenue le 14 novembre 2013 à l'INHA, s'était donné pour thème une notion très large, l'autorité, avec pour perspective sa traduction dans les arts pendant l'Antiquité et le Moyen Âge. Les textes réunis ici, issus des communications présentées, proposent chacun de mettre en lumière un aspect précis de la question.

Cette journée de dialogue et de débats scientifiques a pu avoir lieu grâce au soutien de l'HiCSA, à l'aide précieuse et constante de Zinaïda Polimenova et d'Antoine Scotto. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés.

LargeMENT abordée par les études historiques¹ et juridiques, la notion d'autorité fait également pleinement sens pour l'histoire de l'art dans l'analyse d'un matériau visuel, notamment aux périodes antiques et médiévales pour lesquelles il s'agit d'une catégorie intellectuelle et culturelle fondamentale. Il s'agit donc ici de mettre en lumière comment les langages plastiques et symboliques des images, des monuments, parviennent à traduire cette notion subtile, qui renvoie à la nature et à la légitimité d'un pouvoir temporel ou spirituel, ainsi qu'aux modalités de son action dans le monde. Le mode de représentation d'un personnage, la présence et l'aspect d'un bâtiment, des

1 Parmi les publications récentes : *Les mises en scène de l'autorité dans l'Antiquité. Actes du colloque Expressions et représentations de l'autorité dans les mondes anciens*, ENS de Lyon du 20 au 22 novembre 2013, Nancy, 2015; Sini Kangas, Mia Korpiola, Tuija Ainonen (dir.), *Authorities in the Middle Ages: Influence, Legitimacy, and Power in Medieval Society*, Berlin-Boston, 2013; Luminița Diaconu, Mihaela Voicu (dir.), *Représentations de l'autorité au Moyen Âge*, Bucarest, 2011; *L'autorité de l'écrit au Moyen Âge. Orient-Occident*, 39^e Congrès de la SHMESP, Le Caire, 30 avril-5 mai 2008, Paris, 2009; Didier Foucault, Pascal Payen (dir.), *Les autorités : dynamiques et mutations d'une figure de référence à l'Antiquité*, Grenoble, 2007; Robert C. Figueira (éd.), *Plenitude of Power: the Doctrines and Exercise of Authority in the Middle Ages: Essays in Memory of Robert Louis Benson*, Burlington, 2006; Giles Constable, Michel Rouche (dir.), *Auctoritas. Mélanges offerts à Olivier Guillot*, Paris, 2006; Éric Rebillard, Claire Sotinel (dir.), *L'évêque dans la cité du IV^e au V^e siècle : image et autorité. Actes de la table ronde : Rome, 1^{er} et 2 décembre 1995*, Rome, 1998.

mises en scènes iconographiques ou architecturales, sont autant de moyens permettant d'ordonner l'espace du visible selon des hiérarchies issues de conceptions du monde articulées par une pensée politique, scientifique, théologique ou même eschatologique.

Si la production ou la commande d'œuvres d'art pendant l'Antiquité et le Moyen Âge peut être comprise sans difficulté au sein d'un régime d'autorité (ecclésial, politique, juridique, savant, aristocratique), ne va pas de soi ce qui les connecte spécifiquement à ce régime, et par quels moyens propres aux matériaux du visible cela s'opère.



Fig. 1. Rome, colonne Trajane.

Dans un article fondamental, paru pour la première fois en 1990, Paul Veyne² abordait la question de la visibilité du signe iconographique et architectural et de ses implicites sémantiques. Son étude du cas de la colonne Trajane (fig. 1), comme monument exemplaire des modalités d'un discours sur soi-même du pouvoir et de l'autorité impériale, mettait en évidence le fait que cette rhétorique visuelle relevait de registres d'expression multiples, pour lesquels la transparence et la clarté du discours ne sont pas prééminentes.

L'une des questions posées par ce monument exceptionnel, et inaugurant un type nouveau, est celle de la visibilité de son développement iconographique sculpté en une spire continue autour de la colonne proprement dite. Nombreuses furent les théories émises sur la raison d'être de ce cycle, lui restituant un moyen de pouvoir être contemplé et lu du début

2 Paul Veyne, « Propagande expression roi, image idole oracle », *La Société romaine*, Paris, 1991, p. 311-342 (initialement paru dans *L'Homme*, 114, avril-juin 1990). Ce texte a été opportunément réédité sous la forme d'un petit livre (Éditions Arkhè, Paris, 2011), accompagné d'un article de Louis Marin portant également sur la colonne Trajane, et d'une introduction de François Lissarague (nos renvois ultérieurs se réfèrent à cette édition). Les principaux travaux auxquels se réfèrent Paul Veyne sont : Salvatore Settis *et al.*, *La Colonna Traiana*, Turin, 1988 ; Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Dall'ellenismo al medioevo*, Milan, 1978, p. 123 et suiv. ; Werner Gauer, *Untersuchungen zur Trajanssäule*, Berlin, 1977.

à la fin, en particulier depuis les fenêtres des bâtiments bordant le *forum* au centre duquel s'élève la colonne³.

L'étude de Martin Galinier montre bien comment la conception et la réception de cette colonne doivent être pensées en profonde adéquation avec le projet architectural du forum. Mais, cette contextualisation – au demeurant très éclairante – n'épuise pas la question de la visibilité de la frise, même dans le cas d'une restitution d'un mode de lecture vertical, envisagé à partir des balcons voisins⁴.

La colonne emmenait donc bien vers les hauteurs les péripéties de Trajan dans sa campagne contre les Daces qui, même si elles étaient visibles par séquences, échappent toujours à une appréhension d'un point de vue unique, ne requérant aucun déplacement. Leur justification n'est pas d'être lisibles de bout en bout, à la manière d'un texte annaliste. La continuité et la cohérence historique du récit figuré semblent donc volontairement troublées, démentie par le dispositif spatial dans lequel il s'inscrit. Ainsi Paul Veyne conclut-il : « La colonne n'informe pas les humains, n'essaie pas de les convaincre par sa rhétorique : elle les laisse seulement constater qu'elle proclame la gloire de Trajan à la face du ciel et du temps⁵. »

L'inscription qui accompagne le monument rappelle les importants travaux qu'il a impliqués puisqu'elle précise que la hauteur de la colonne correspond à celle de la colline nivelée pour l'y installer. Un escalier aménagé à l'intérieur rend possible une ascension par l'intérieur jusqu'à la plate forme sommitale. Un parcours ascensionnel au cours duquel la contemplation des spires narratives est rendue tout à fait impossible mais qui en accompagne néanmoins le mouvement narratif et hélicoïdal.

Aux plans iconographique, visuel – mais aussi quant aux possibles parcours physiques autour et à l'intérieur – l'originalité du procédé convoque de multiples dimensions du monument (architecturale, plastique, iconographique, fonctionnelle) et doit retenir notre attention à propos du sujet

3 L'étude la plus récente et la plus complète : Martin Galinier, *La colonne Trajane et les forums impériaux*, Rome, 2007. La pléthorique bibliographie relative à ce monument (qu'on ne redonnera pas ici) y est présentée de façon critique et détaillée, tout au long de cette étude qui prend soigneusement en compte toute les dimensions historiques, matérielles, sémantiques et symboliques de ce monument, en particulier (pour ce qui nous concerne ici) la question de la lisibilité. Elle est envisagée selon la continuité hélicoïdale de la frise mais surtout selon un mode vertical qui semble avoir prévalu (chapitre 2, p. 69-119).

4 *Ibid.*, p. 261 : dans la conclusion de son étude, l'auteur reconnaît qu'affirmer la visibilité de la frise dans son exhaustivité, depuis les différents points qu'il envisage, nécessite un certain optimisme. *op. cit.*

5 P. Veyne, « Propagande expression roi... », art. cité, p. 25

qui nous occupe aujourd'hui : faire et voir, faire voir l'autorité en images et en monuments.

Toutes ces dimensions du faire et du voir relevées par Paul Veyne contredisent aussi d'emblée certains des *a priori* qui surgissent lorsque l'on se risque à tenter d'élucider le langage des formes et du symbole. Parmi ces *a priori* : celui qu'une autorité ou qu'un pouvoir énoncent et donnent à voir clairement une idée d'eux-mêmes dans les images ou les monuments ou bien encore que cette expression par le matériau architectural ou iconographique tendrait à simplifier et éclaircir les termes de ce discours. L'angle analytique adopté par Paul Veyne permet de saisir dans toute sa subtilité le phénomène proprement artistique de l'expression de notions telles que le pouvoir ou l'autorité. Ce n'est donc pas la force du récit comme un cumul de hauts faits qui impressionne dans cette colonne mais l'originalité de leur disposition hélicoïdale, et le fait qu'ils s'élèvent vers le ciel, en des hauteurs inaccessibles à la vue humaine, frappe l'esprit et la perception.

Au fond, cette œuvre qui relève presque autant de l'expression du pouvoir, de l'autorité, que de la majesté de l'empereur, autoriserait presque à renverser les termes de notre équation de départ (dans laquelle l'art est plutôt un moyen qu'une finalité). L'occasion d'ériger un monument dédié à l'empereur permettrait aussi d'inaugurer un nouveau type d'œuvre (la colonne monumentale impériale, dont c'est le premier exemple). L'originalité du procédé monumental, qui se distingue délibérément de tout type de monument impérial connu alors, l'évidence et la force de son discours plastique et architectural imposent leur autorité pour se faire les supports de l'inscription de dédicace et de ce récit des gloires militaires de Trajan. Les traditions du faste impérial se mettent alors au service d'une innovation artistique majeure. Dans son analyse de Saint-Pierre de Montmartre (présenté dans ce volume), Philippe Plagnieux décrit une dialectique analogue, impliquant une innovation architecturale pensée dans la perspective d'un discours sur l'autorité régaliennne et ses relais ecclésiastiques.

La force expressive et spectaculaire de la colonne triomphale romaine est également perceptible dans les versions érigées par certains des successeurs de Trajan aux fonctions impériales. Les règnes de Constantin, Théodose et Arcadius ont également livré leur interprétation de la colonne impériale, implantée au centre d'un forum. Constantin en donne une version non figurative, mais hissant un puissant fût de porphyre vers le ciel, tandis que ses successeurs reprennent le principe des spires historiées, sans toutefois que la cohérence narrative soit aussi précise que celle du monument originel. Cette source d'inspiration offerte aux empereurs des IV^e-V^e siècles en appelle également à l'idée que ces souverains, qui n'ont pas connu la plénitude

économique et sociale du haut Empire, affirment une filiation avec d'illustres prédécesseurs, tels que Trajan, se réclamant de leur autorité politique.

La puissance conceptuelle de cette étude de Paul Veyne se fait sentir encore aujourd'hui, où s'en réclament de nombreuses publications, soucieuses d'interroger la valeur du signe visuel. Un long article de Beat Brenk⁶ paru en 2005 s'y référerait pour dresser un bilan du débat sur la question de la visibilité (ou visibilité partielle) des images paléochrétiennes. Les travaux collectifs de Jean-Philippe Genet, Stéphane Gioanni et Patrick Boucheron autour des vecteurs de l'idéal et du pouvoir symbolique⁷, ainsi que l'article de ce dernier sur l'implicite du signe architectural (2012), en rappellent également les nécessaires conclusions sur la complexité de ce langage visuel.

Il faut également noter ici que deux aspects distincts et complémentaires du langage visuel des œuvres sont présents : d'une part la conception et d'autre part la réception / perception des choses. Or un décalage notable, et heuristique, se dégage entre ces deux pôles : une conception très complexe – fondée sur une érudition, un maniement virtuose du symbolisme – et une réception où s'effacent ces dimensions pour laisser place à une perception « à la fois distraite et collective⁸ » (pour reprendre ici les mots de Walter Benjamin à propos de l'architecture). C'est d'ailleurs sur cet aspect précis de la réception, et cette citation, qu'insiste également Patrick Boucheron dans sa réflexion sur le signe architectural, mettant également en garde contre l'écueil consistant à confondre « l'usager de la ville avec le spectateur idéal d'un musée s'abîmant dans la contemplation d'un édifice pour en déchiffrer patiemment les significations⁹ ».

Les mêmes remarques s'appliqueraient bien à certains cycles iconographiques chrétiens et monumentaux, inscrits cette fois dans le tissu d'un monument à finalité cultuelle. L'extension du vaste cycle vétérotestamentaire sur la

6 Beat Brenk, « Visibility and Partial Invisibility of Early Christian Images », dans G. de Nie, K. F. Morrison, M. Mostert (éd.), *Seeing the Invisible in Late Antiquity and the Early Middle Ages*, Turnhout, 2005, p. 139-184.

7 Parmi les publications issues des rencontres intitulées « Les vecteurs de l'idéal » : *Atti del Convegno : Immagini, culti, liturgie : le connotazioni politiche del messaggio religioso / Images, cultes, liturgies : les connotations politiques du message religieux*, L. Gaffuri, P. Ventrone (dir.), *Annali di Storia moderna e contemporanea*, 16, 2010, p. 107-482 ; *The Languages of Political Society. Western Europe, 14th-17th Centuries*, A. Gamberini, J.-Ph. Genet, A. Zorzi Collana (éd.), I libri di Viella, 128 (accessible en ligne, sur le site du LAMOP) ; Jean-Philippe Genet (dir.), *La légitimité implicite*, vol. 1 et 2, Paris, 2015.

8 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Œuvres* 3, Paris (1935), 2000, p. 108.

9 Patrick Boucheron, « L'implicite du signe architectural : notes sur la rhétorique politique de l'art de bâtir entre Moyen Âge et Renaissance », *Perspective*, 2012/1, p. 173-180, ici : p. 174.

voûte de l'abbatiale de Saint-Savin-sur-Gartempe (fig. 2), dont la conception est aussi érudite que complexe, dément toute tentative de lecture et d'appréhension immédiate et globale. Les travaux de Jérôme Baschet¹⁰ sur les procédés iconographiques et spatiaux mis en œuvre dans ce monument ont contribué à faire prendre une nécessaire distance avec cette idée d'une image ecclésiale énonciative et exclusivement tournée vers le fidèle. Au regard des questions soulevées par cette journée d'étude, on peut insister sur ce point : la précision narrative du cycle se déploie dans le monument de façon à insister sur l'emprise de l'histoire vétérotestamentaire sur le temps et l'espace de l'Église chrétienne (un espace-temps matérialisé par le monument et sa nef principale très allongée), et, accessoirement, à réaffirmer l'autorité des Écritures et de l'Ancienne Loi dont se réclame ce même discours ecclésiologique.

On pourrait également extrapoler ces remarques à des objets d'orfèvrerie liturgiques, présents dans l'espace de la réunion communautaire, portant de multiples signes et décors figurés, et soustraits (du fait de leur taille ou de leur emplacement) à une contemplation et observation directe. Pourtant, ces images, ces signes sont bien là. C'est donc bien une présence du signe visuel, au-delà de sa valeur sémantique, qui sera interrogée par les différentes études réunies ici, pour en comprendre la valeur. L'étude de Marius Dumas d'une forme architecturale de prestige, l'espace polyabsidé, et sa mise en œuvre dans différents contextes pendant l'Antiquité tardive, insiste bien sur la nécessité d'en analyser systématiquement les implications.

Des signes matériels, visuels exprimant une autorité, mais en partie soustraits à une contemplation exhaustive, interrogent donc ce qui permet à ces œuvres d'imposer leur valeur et leur légitimité – dans la sphère la plus sacrée d'un sanctuaire par exemple. Il faut alors revenir vers le concept même d'autorité, une idée qu'il importe de distinguer de celle de pouvoir, et qui en est en même temps assez proche, comme l'atteste les exemples mentionnés jusqu'à présent : l'autorité d'un souverain, celle de l'Église (l'exercice et la coercition d'un pouvoir n'est souvent pas loin). S'y ajoutent, dans le large panorama chronologique des textes réunis ici, celles des maîtres et des savants, mais aussi, dans une acception moins personnalisée / personnalisante, celle du passé. Un colloque tenu à Rome en 2004 avait d'ailleurs fait de *L'autorité du*

10 Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, p. 102-124. Concernant ce monument et ses peintures, longuement étudiées dans l'historiographie, on se reportera à l'étude toujours essentielle d'Yvonne Labande-Maillefert, « Le cycle de l'Ancien Testament à Saint-Savin », *Revue d'histoire et de spiritualité*, 50, 1974, p. 369-396, et à la bibliographie rapportée par J. Baschet dans son article.

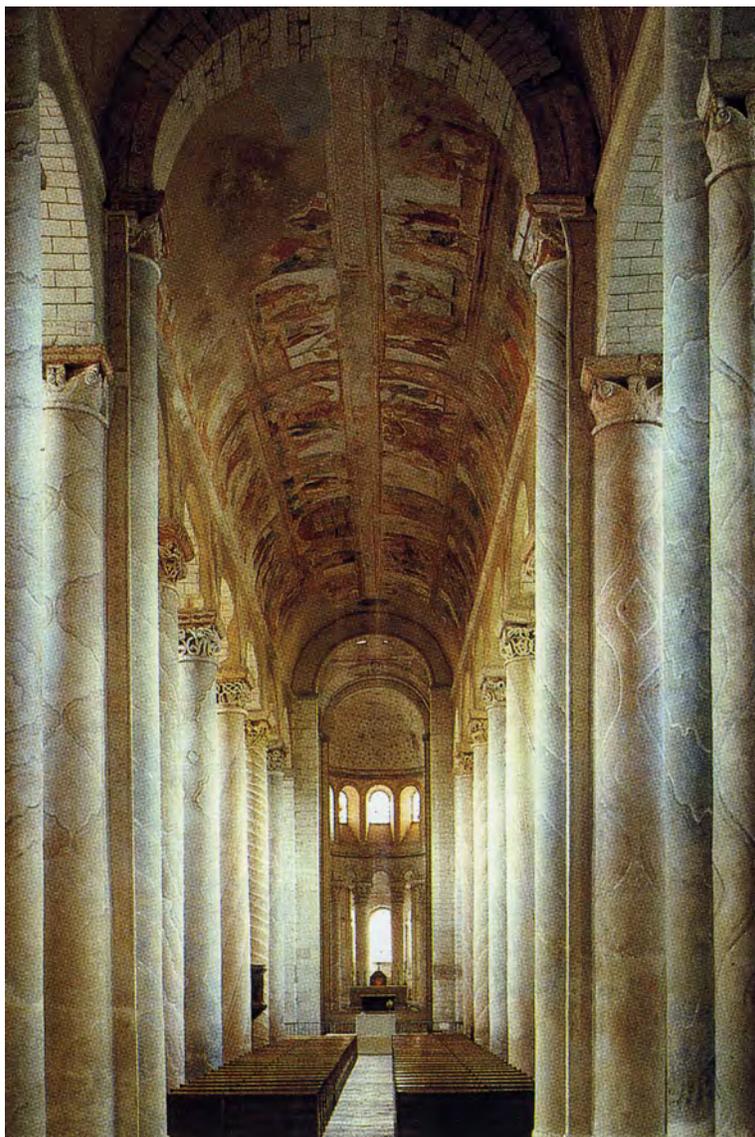


Fig. 2. Saint-Savin-sur-Gartempe (Vienne), nef de l'abbatiale.

*passé dans les sociétés médiévales*¹¹ sa thématique principale, en montrant la force avec laquelle le passé est sans cesse sollicité pour légitimer le présent. C'est bien ce que montre André Descorps-Declère, dans son article sur la

11 Jean-Marie Sansterre (dir.), *L'autorité du passé dans les sociétés médiévales*, Rome, 2004. Sur la question qui nous occupe ici, l'ensemble des contributions qui forment cet ouvrage sont de première importance.

description de l'*aula palatina* du palais d'Ingelheim (présenté dans ce recueil), dont le programme iconographique affirme l'adoption de l'idéologie de la *translatio imperii* dans l'Empire carolingien, dans une perspective résolument eschatologique.

Rappelons donc que le terme latin d'*auctoritas* vient du verbe *augere* (augmenter), et d'*auctor* : celui qui augmente, qui fait avancer, qui est un garant, un maître¹². L'autorité appartient donc à des processus de légitimation, de justification, d'ordonnement, et entretient des rapports étroits avec ce qui fait vérité, loi ou droit. Dans son étude sur le portrait sculpté du roi sur les maisons communes de la fin du Moyen Âge (présentée dans ce recueil), Cécile Bulté met en lumière comment le bâtiment qui représente l'autorité de la ville rappelle la légitimité de ses libertés et privilèges par la représentation personnalisée de l'autorité garante, une personnalisation contribuant également à diffuser et ancrer l'image de la royauté dans le paysage urbain.

Dans l'introduction au colloque de Rome (2004), Régine le Jan¹³ insiste à juste titre sur le fait que l'étymologie du terme (*augere* : augmenter) implique également la notion de mouvement, et non d'inertie. Ainsi, une autorité dans le présent, fondée sur des personnages ou des traditions du passé, donne aussi ses prescriptions pour le futur. Dans le cas de la société médiévale occidentale chrétienne, la perspective d'une imminence du Salut, impliqué par l'avènement christologique, donne à ses imbrications temporelles beaucoup de sens lorsqu'elles s'incarnent dans un langage visuel.

Pour tout médiéviste, la notion d'*auctoritas* évoque aussi la célèbre lettre du pape Gélase adressée en 494 à l'empereur Anastasius I^{er}, dans laquelle l'auteur distingue l'*auctoritas* des évêques et la *potestas* des empereurs. Un document maintes fois convoqué et interprété au cours du Moyen Âge au point de faire considérablement évoluer le rapport de force entre ces deux pôles fondamentaux. Yves Congar¹⁴ renvoyait l'analyse de ces termes au lexique romain classique qui, appliqué au contexte d'un christianisme s'imposant sur le terrain politique, pouvait permettre de les comprendre ainsi : *auctoritas* est la supériorité morale, la puissance fondée sur le droit, et *postestas* est la puissance publique d'exécution. La formule gélasienne implique donc que l'*auctoritas* est source de légitimité, et se pose par elle-même dans son ordre qui est celui de la foi et des sacrements. La *potestas* est plutôt un pouvoir de fait, souverain, tourné vers l'exécution. L'interprétation cléricale médiévale,

¹² Régine Le Jan, « Introduction », dans J.-M. Sansterre (dir.), *L'autorité du passé dans les sociétés médiévales*, Rome, 2004, p. 3.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Yves Congar, *L'écclésiologie du haut Moyen Âge*, Paris, 1968, p. 253-259.

par les carolingiens d'abord puis par les réformateurs de la deuxième moitié du ^xie siècle, a fait pencher la dialectique subtile entre ces deux notions du côté de la subordination morale et politique de la *potestas* à l'*auctoritas*.

L'habileté avec laquelle certaines œuvres parviennent à invoquer de manière croisée des figures d'autorité politique et religieuse, sans reproduire des procédés rhétoriques textuels connus par ailleurs, est bien illustrée par les miniatures du psautier de Charles le Chauve (Paris, BnF, lat. 1152)¹⁵. Successivement, dans les premiers folios de ce manuscrit des années 869-870, sont représentés David, chantant les psaumes avec ses musiciens, Charles le Chauve et saint Jérôme (fig. 3). Dans le vis-à-vis formé par Charles le Chauve et Jérôme le roi trône de face, revêtu des attributs de sa fonction rehaussés d'or (couronne, sceptre, globe marqué d'une croix, manteau fermé par une fibule sur l'épaule droite) tourne son regard vers le folio voisin sur lequel Jérôme est absorbé par la préparation de son calame, trempé dans l'encre.



Fig. 3. Paris, BnF, lat. 1152, Psautier de Charles le Chauve

Certes, Charles le Chauve détient bien les attributs de sa souveraineté, mais ceux-ci ne sont justifiés que par un étayage symbolique formé par la présence de Jérôme à droite, et les *tituli* placés dans les bandeaux pourprés en couronnement de ces deux figures. Le *titulus* de Charles : *Cum sedeat Karolus*

¹⁵ *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Marie-Pierre Laffitte, Charlotte Denoël, Marianne Besseyre (dir.), Paris, 2007, cat. 15.

magno coronatus honore / Est Iosiae similis parque Theodosio (Lorsque Charles couronné siège en grand honneur / Il est semblable à Josias et il est un pair de Théodose) ; le *titulus* de Jérôme : *Nobilis interpres Hieronimus atque sacerdos / Nobiliter pollens transcripsit iura Davidis* (Jérôme noble traducteur et prêtre / Puissant, il a transcrit noblement les lois de David).

L'enchâssement iconographique de la figure de Charles dans ce faisceau de références et de modèles, aussi bien moraux que politiques, ne livre pas tant une vision de l'autorité ou du pouvoir du souverain lui-même (de Charles) mais de ce qu'il doit reconnaître comme tels. Sa légitimité de roi relève justement de l'acceptation, de l'incorporation de ces tutelles : celle de Jérôme, qui incarne le magistère moral de l'exégète, de l'Église sur l'action du souverain, celle de Josias et de Théodose qui imposent à l'exercice de la royauté un certain type de modèle, de carcan, exigeant de mettre le royaume à la mesure des lois et des prescriptions chrétiennes. Ajoutons enfin que dans les royaumes chrétiens, et spécialement sous les carolingiens, l'autorité suprême en toute matière est la Bible. Or, cette dimension est présente, au-delà des images, dans le manuscrit lui-même qui contient les textes des psaumes, voie d'accès privilégiée aux mystères divins.

La mise en scène et en espace de personnages non royaux par le biais d'un langage se référant pourtant à la majesté politique ne s'observe pas seulement pour des figures exceptionnelles, comme Jérôme (ou Grégoire, ci-après). Antoine Destemberg montre, dans son étude sur l'*auctoritas* magistrale de la fin du Moyen Âge (dans ce recueil), que l'iconographie du maître enseignant de l'Université, dans les manuscrits des XIII^e-XV^e siècles, emprunte clairement au modèle royal et à son répertoire de symboles, se faisant alors nouveau Salomon et nouveau David.

Le dialogue subtil qui s'établit entre les images illustrant un texte et les finalités pratiques d'un manuscrit s'exprime donc bien au-delà du cas des livres contenant les textes sacrés. De l'épistolaire de Grégoire le Grand, réalisé pour l'archevêque Egbert de Trèves dans les années 980, sont conservés quelques folios, dont un montrant Grégoire le Grand assis à un pupitre, inspiré par le saint Esprit (**fig. 4**). Un scribe, muni d'une tablette, est posté derrière un rideau. La scène a été interprétée comme l'illustration d'un épisode de la *Vita* de saint Grégoire par Paul Diacre dans laquelle un scribe (alors que celui-ci écrit son commentaire sur Ézéchiël), intrigué par les longs moments de silence, perce le rideau isolant Grégoire pour avoir la clé du mystère¹⁶. Cet aspect de la

16 Anton von Euw, « Der Egbert-Codex und der Meister des Registrum Gregorii », *Kurtrierisches Jahrbuch*, 46, 2006, p. 317-331 ; Hiltrud Westermann-Angerhausen, « Egbert von Trier und Gregor der Grosse. Tradition und Repräsentation », *Sancta Trevis*, 1, 1999, p. 709-731 ; Carl



Fig. 4. Trèves, Stadtbibliothek, Hs. 171/1626 (feuillet séparé), *Registrum Gregorii*

Nordenfalk, « Archbishop Egbert's "Registrum Gregorii" », dans K. Bierbrauer (éd.), *Studien zur mittelalterlichen Kunst 800-1250. Festschrift für Florentine Mutherich zum 70. Geburtstag*, Munich, 1985, p. 87-100; Brigitte Nitschke, *Die Handschriftengruppe um den Meister des Registrum Gregorii*, Recklinghausen, 1966; Carl Nordenfalk, « Der Meister des Registrum Gregorii », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3/1, 1950, p. 61-77.

scène renverrait donc à la figure d'un pontife exégète inspiré, et dont l'œuvre intellectuelle fait donc autorité par nature. À l'époque carolingienne La figure de saint Grégoire au travail, approché par la colombe divine, est une iconographie associée aux sacramentaires (à un type de livre proprement liturgique, donc), comme dans l'exemplaire incomplet dit de « Metz » ou de « Charles le Chauve » (Paris, BnF, lat. 1141, fol. 3), où l'on retrouve le pontife et les scribes, prenant cette fois la dictée du sacramentaire. Or, dans le manuscrit d'Egbert, c'est bien la prestigieuse figure de Grégoire qui est évoquée (auteur des lettres qui y sont transcrites), et le modèle intellectuel qu'elle constitue pour tous les prélats de haut rang de cette époque. Mais, le dispositif iconographique choisi pour cet épistolier évoque aussi immanquablement l'univers liturgique du sacramentaire et l'autorité grégorienne qui prévaut sur un livre, qui connut des mutations importantes entre les époques carolingienne et ottonienne. Il finit par d'ailleurs par s'imposer, sous la forme du grégorien *hadrianum*, comme le livre du célébrant, achevant d'entériner l'emprise romaine (et grégorienne) sur de nombreuses pratiques liturgiques pendant le haut Moyen Âge.

L'autorité intellectuelle dont jouissait Grégoire le Grand aux époques carolingiennes et ottoniennes ressort aussi bien au dispositif iconographique de l'image, dans lequel il apparaît au centre d'une sorte de tabernacle architectural en dialogue direct avec le divin, qu'au luxe dans lequel ce manuscrit a été conçu, exaltant la valeur spirituelle et théologique accordée à l'ensemble de l'œuvre de Grégoire. Finalement, dans ce manuscrit contenant la correspondance de Grégoire, la mise en scène du « portrait d'auteur » suffit à elle seule à invoquer l'ensemble des domaines dans lesquels s'exerce l'autorité pontificale grégorienne, en matière théologique et liturgique, comme une figure incontournable de l'horizon intellectuel contemporain. Un modèle en tous points pour l'archevêque auquel est destiné l'épistolier.

Dans le présent recueil, les articles de Carles Mancho et d'Ambre Vilain abordent également cette question centrale au Moyen Âge de l'autorité épiscopale / pontificale, à deux échelles et deux moments très différents, en montrant comment des stratégies à la fois visuelles et topographiques repensent et réitèrent à toutes les échelles possibles (depuis la construction d'édifices dans la ville de Rome, jusqu'aux images placées sur les matrices des seaux) un discours sur les prérogatives ecclésiales.

L'articulation thématique choisie pour la présentation des huit textes formant ce recueil s'efforce de saisir au mieux la diversité des mises en œuvre plastiques et monumentales ainsi que leur inscription dans un contexte matériel et culturel précis. Ainsi les études de Philippe Plagnieux sur Saint-Pierre de Montmartre comme manifeste capétien, de Cécile Bulté sur le portrait sculpté du roi, et de Marius Dumas sur l'architecture polyabsidée tardo-antique,

s'attachent-elles à décrypter les stratégies monumentales selon lesquelles s'expriment les présences aristocratiques et royales dans le tissu urbain. Carles Mancho, à partir du cas de la commande artistique et des translations de reliques de Pascal I^{er} à Rome, et Ambre Vilain à propos des figures d'évêques sur les sceaux de la fin du Moyen Âge dans le nord de la France, approchent différentes médiations concrètes et échelles possibles pour l'affirmation dans le temps et l'espace de l'autorité épiscopale. Les autorités du savoir et du discours savant font l'objet de l'article d'Antoine Destemberg, portant sur la mise en image des figures magistrales universitaires, abordant le livre comme objet et comme véhicule de savoir et d'image, finalement siège matériel de l'autorité. Enfin, une étude de cas emprunté à l'époque carolingienne, par André Descorps-Declère, évoquent les différents régimes d'autorité dont se réclament les souverains du ix^e siècle, qui en appellent aux ascendants et prédécesseurs les plus éminents, aussi bien qu'aux sphères célestes, et recourent pour cela aux mises en scènes spectaculaires du décor monumental de l'architecture palatiale et de ses salles de réception.

LES SALLES POLYABSIDÉES DU PROCHE-ORIENT PROTOBYZANTIN

MARIUS DUMAS

Doctorant
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne — UMR 8172 – Orient & Méditerranée

Introduction

L'objectif de la présente étude, qui porte sur les salles principales des bâtiments à destination religieuse, domestique, palatiale et civile, principalement au Proche-Orient à l'époque antique tardive, n'est pas de fournir un exposé complet sur l'apparition de ces formes architecturales à plusieurs absides, mais par un aperçu, de réfléchir au lien unissant ce type d'architecture avec le thème du pouvoir et sa représentation monumentale. En quoi cette forme participe-t-elle à l'expression d'une autorité qu'elle soit politique, aristocratique, religieuse, ou militaire ?

Définition

Sont désignés commodément comme polyabsidés les salles ou les bâtiments de plan polylobé. Ce type d'architecture recouvre les formes que la bibliographie appelle triconque, tétraconque, pentaconque, hexaconque, heptaconque ou encore octoconque. La multiplication significative des conques dans un même plan est caractéristique de l'Antiquité tardive. La présente étude prend principalement en compte les édifices et salles à plan trifolié du Proche-Orient protobyzantin.

Une salle triconque est une pièce principale à triple abside formant une unité architecturale dans son ensemble. Elle est appropriée à un usage spécifique lié à une utilisation liturgique et religieuse, ou à une fonction de représentation, de réunion, de banquet lorsqu'elle est utilisée comme une pièce d'apparat, particulièrement dans les demeures appartenant aux puissants ou à des notables locaux.

La différence entre différentes salles triconque et tétraconque dans la typologie de certains bâtiments peut paraître minime. En effet, une salle triconque peut être assimilée à une tétraconque à laquelle on aurait soustrait une

branche (celle de l'entrée), ou remplacée par un bras rectangulaire. Somme toute, il s'agit d'une salle quadrangulaire étendue sur trois de ses côtés par des absides semi-circulaires.

Répartition

Dans les provinces d'Orient, on constate une inégale répartition du plan à *trifolium*, *a fortiori* selon le type de bâtiment dans lequel il s'inscrit. Quant à la *pars Orientis* de l'Empire, on dispose pour l'architecture domestique d'un taux d'échantillonnage limité de triconques comparé à la *pars Occidentis*, de sorte que la répartition des découvertes y est largement inégale. A vrai dire, l'absence dans le diocèse d'Orient de grandes *villae* est à considérer dans une réflexion plus large à propos de cette répartition inhomogène.

Origine

L'origine des triconques a été l'objet de nombreuses polémiques dès la deuxième moitié du XIX^e siècle, tant elle mêle deux disciplines qui s'entrecroisent : l'histoire de l'art et l'archéologie¹. Les spécialistes s'étaient d'abord intéressés aux édifices paléochrétiens² puis, seulement tardivement, à l'architecture domestique³ (dans la seconde moitié du XX^e siècle). Dès lors, de nouvelles interrogations advinrent sur l'affiliation de la forme particulière des salles à plusieurs modèles architecturaux et leurs fonctions présumées. Interpellés par l'aspect proprement monumental de l'architecture, les spécialistes centrèrent en premier lieu leur discussion sur la destination initiale des plans comprenant une triconque, puis, en second lieu, à sa relation avec l'expression de l'autorité dans un sens plus général. Malheureusement, les éléments de réponses apportés à ce propos, insatisfaisants pour la plupart, ont servi de socle à des théories et à des identifications, dont certaines, bien qu'encore

1 L.H. Vincent, « Le plan tréflé dans l'architecture byzantine », *Revue archéologique*, 11, 1920, p. 82-111.

2 Léon Maître, « Les premières basiliques de Lyon et leurs cryptes », *Revue de l'art chrétien*, 45, 1902, p. 445-462 ; Josef Strzygowski, « Der Ursprung des trikonchen Kirchenbaues », *Zeitschrift für christliche kunst*, 12, 1903, p. 181-190 ; Adrien Blanchet, « Les origines antiques du plan tréflé », *Bulletin monumental*, 73, 1909, p. 450-460 ; Charles Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1910 ; Léon Maître, « Un martyrium du IV^e siècle à Bourg-Saint-Andéol (Ardèche) », *Revue de l'art chrétien*, 49, 1906, p. 77-84 ; Edmund Weigand, « Das Theodosioskloster », *Byzantinische Zeitschrift*, 23, 1919, p. 167-216.

3 Irving Lavin, « The House of the Lord : Aspects of the Role of Palace Triclinia in the Architecture of Late Antiquity and the Early Middle Ages », *The Art Bulletin*, 44, 1962, p. 1-27.

reprises dans les publications scientifiques, se sont avérées erronées. La plus fameuse d'entre elles, proposée par L'Orange et Dyggve, à partir de l'exemple de la villa romaine du Casale près de Piazza Armerina⁴ (fig. 1), suggéra le caractère impérial de ces salles. Leur interprétation consistait à proposer que ce bâtiment fut l'équivalent pour Maximien de ce que Split fut pour Dioclétien, c'est-à-dire une résidence impériale (selon le modèle tétrarchique). Seulement, en voulant y reconnaître la salle du trône de la résidence interprétée comme impériale (sur le modèle de la *basilica ipetrale e discoperta*)⁵, il proposa une identification impropre de la triconque.

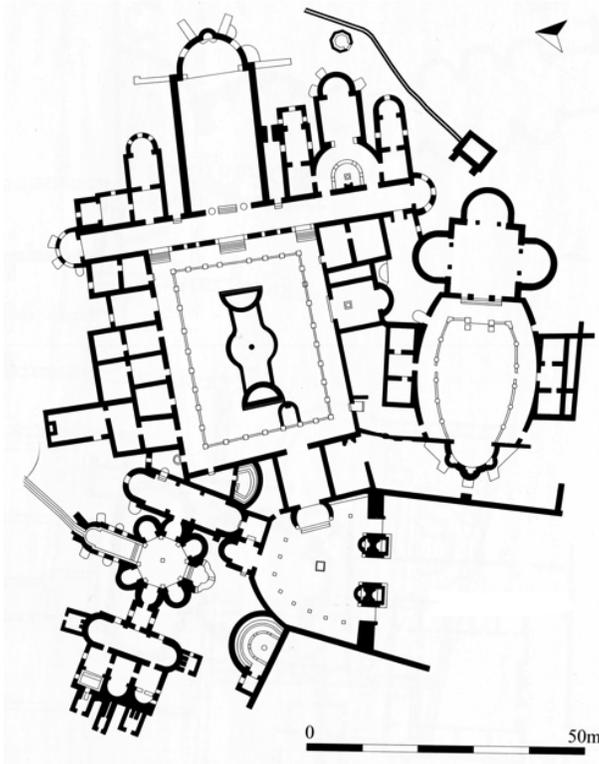


Fig. 1. Piazza Armerina, Villa romana del Casale (I. Baldini Lippolis, *La domus tardoantica: forme e rappresentazioni dello spazio domestico nelle città del Mediterraneo*, Imola, 2001)

- 4 Hans Peter L'Orange, Ejnar Dyggve, « È un palazzo di massimiano erculeo che gli scavi di piazza armerina Portano alla luce? », *Symbolae Osloenses: Norwegian Journal of Greek and Latin Studies*, 29, 1952, p.114-128.
- 5 Ejnar Dyggve, *Ravennatum palatium sacrum, la basilica ipetrale per cerimonie. Studii sull'architettura dei palazzi della tarda antichita*, Copenhagen, 1941.

Une autre identification un peu moins connue, mais tout aussi révélatrice des spéculations relatives à ces salles, a été la mauvaise interprétation de la triconque de la maison du kiosque à Carthage comme une *schola* du collège impérial⁶ (fig. 2). On y reconnut tout d'abord le siège d'une association vouée au culte impérial. Aujourd'hui, la fonction profane de cette salle est avérée.

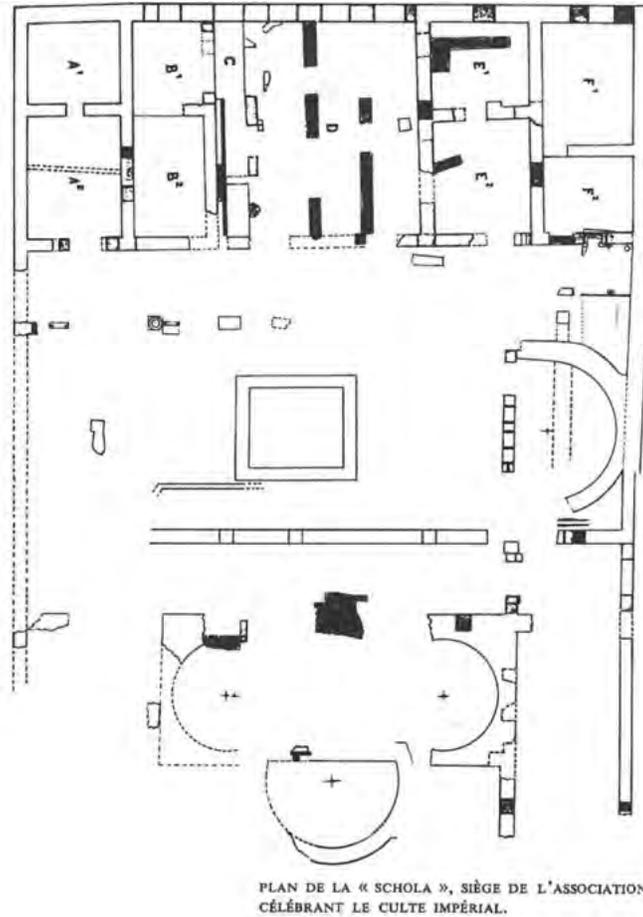
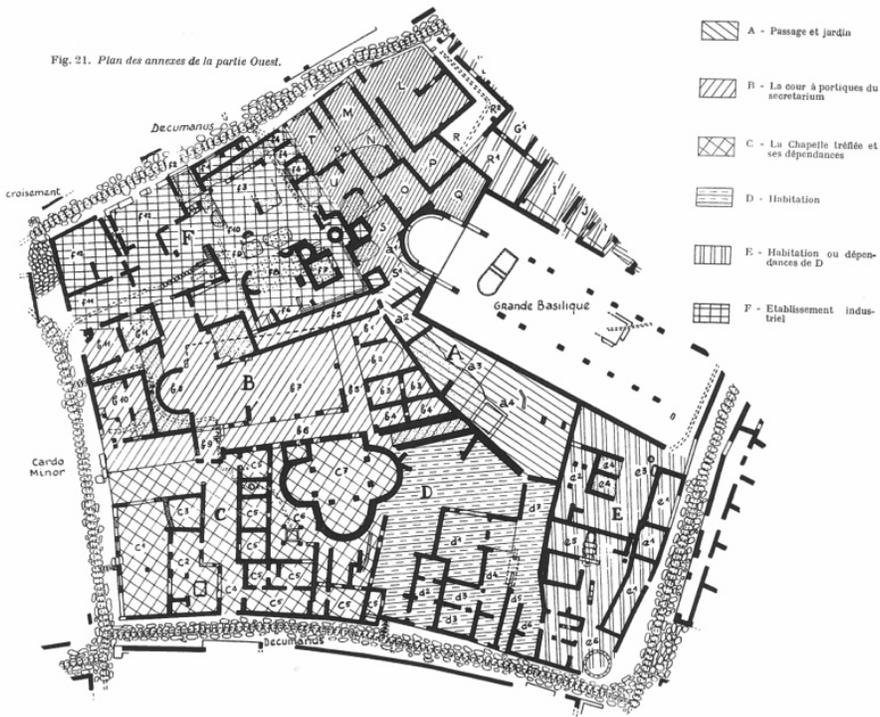


Fig. 2. Carthage - Plan de la maison du Kiosque (G. Ch. Picard, « Une schola de collège à Carthage, Kourba et le Kef », *Karthago*, vol. 3, 1952, p. 127-166)

6 Gilbert Picard, « Une schola de collège à Carthage, Kourba et le Kef », *Karthago*, 3, 1952, p. 127-166; Louis Benjamin Charles Carton, *Découvertes épigraphiques et archéologiques faites en Tunisie (région de Dougga)*, Paris, 1895.

Dans un autre registre, la ressemblance de ces salles avec les plans de certains chœurs d'église ou avec des *martyria*, a contribué à identifier des salles comme chrétiennes, à l'instar de la chapelle tréflée d'Hippone⁷ (fig. 3) ou du *trifolium* à Dougga (fig. 4)⁸. Aussi, d'autres salles à plan tréflé ont pu être considérées comme des baptistères⁹ ou des parties de thermes, alors qu'il pouvait s'agir d'un *martyrium* isolé ou bien de salles à manger appartenant à une grande demeure. Pour clore cette série d'exemples il paraît utile de soulever le problème du *praetorium*¹⁰ ou palais du *Dux Ripae* à Doura Europos (fig. 5), dont la restitution de la triconque ne semble aujourd'hui plus tenir.



- 7 Erwan Marec, *Monuments chrétiens d'Hippone, ville épiscopale de Saint Augustin*, Paris, 1958.
 8 Noël Duval et Jean Cintas, « III, Le martyrium de Cincari et les martyria triconques et tétraconques en Afrique », *Mélanges de l'École française de Rome Antiquité*, 1976, p. 853-927.
 9 Armen Katchatrian, *Les baptistères paléochrétiens*, Paris, 1962.
 10 Frank Edward Brown, Alfred Raymond Bellinger, Charles Bradford Welles, *The Excavations at Dura-Europos Part 3, The Palace of the Dux Ripae and the Dolicheneum*, New Haven, 1952.

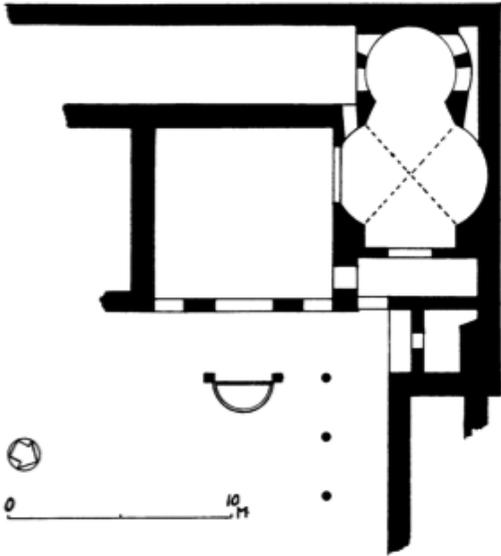


Fig. 4. Dougga – Maison du trifolium
(I. Baldini Lippolis, *La domus tardoantica :
forme e rappresentazioni dello spazio
domestico nelle città del Mediterraneo,*
Imola, 2001.

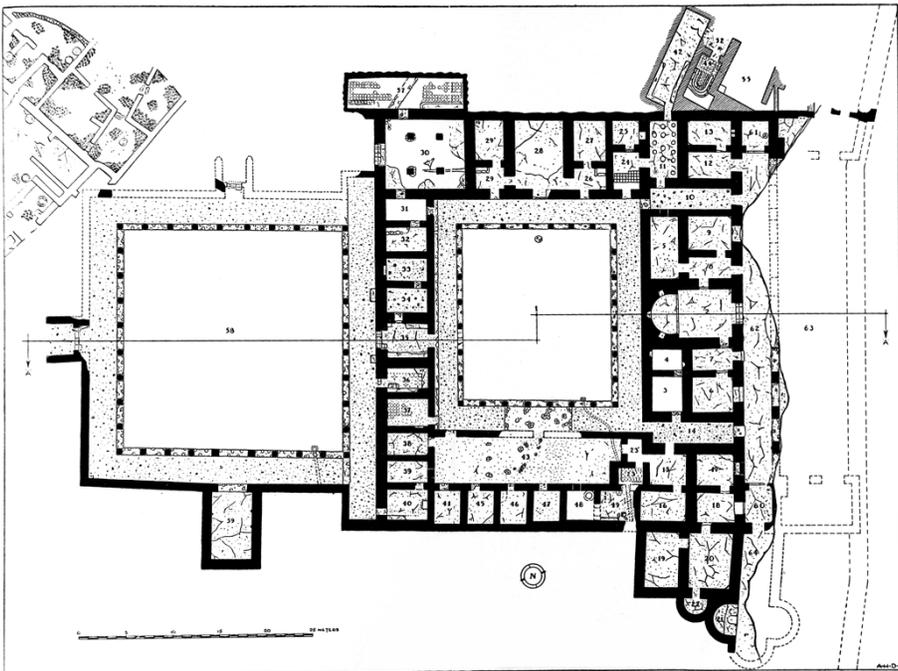


Fig. 5. Doura Europos, Palais du Dux Ripae (M.I. Rostovtzeff, *The Palace of the Dux Ripae and the
Dolicheneum [of Dura-Europos],* New Haven/Londres, 1958)

Bien que l'identification de la destination d'un bâtiment à partir de salle à plan trifolié ne soit pas aisée, tant cette forme est susceptible de convenir à tout une série de fonctions, il en est une qui paraît commune à toutes : il s'agit de l'émanation de l'autorité, non nécessairement dans une expression de domination, de pouvoir ou de commandement, mais comme figure de notabilité, qu'elle soit religieuse, politique ou militaire.

Dans l'architecture domestique de l'Antiquité tardive, la question du développement monumental du *triclinium* est liée à l'évolution des traditionnelles salles de banquet (disposition des lits ou *klinai* en Π ou en U), ou plutôt de

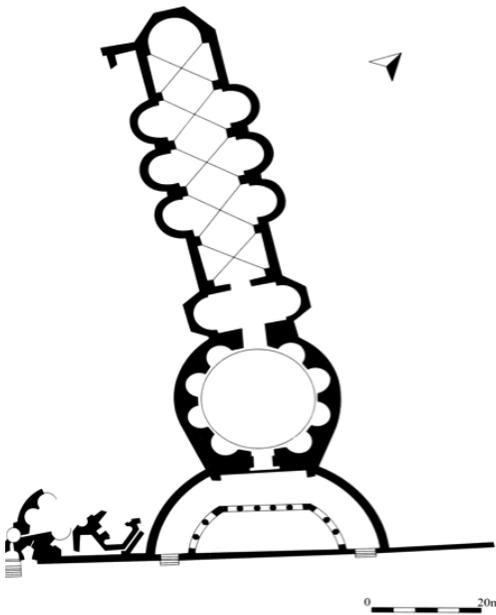


Fig. 6. Constantinople, Palais du Lausus (I. Baldini Lippolis, *La domus tardoantica : forme e rappresentazioni dello spazio domestico nelle città del Mediterraneo*, Imola, 2001)

l'adoption d'un équipement particulier : le *stibadium*¹¹ (lit demi-circulaire ou *stibadium* avec la table ou *mensa* en sigma). L'emploi de ce type d'aménagement dans les salles de banquet était déjà connu au I^{er} siècle de notre ère, mais c'est au cours de l'Antiquité tardive qu'il s'est intensifié. De cette évolution découle potentiellement les salles monumentales au nombre considérable de conques qui regroupent les convives dans un même lieu, dont les premiers exemples archéologiques attestés datent du V^e siècle apr. J.-C. : Palais du Lausus à Constantinople (fig. 6) et la maison de Bacchus à Djemila (fig. 7).

11 Gunilla Aekerstroem-Hougen, *The Calendar and Hunting Mosaics of the Villa of the Falconer in Argos. A Study in Early Byzantine Iconography*, Stockholm, 1974 ; Simon P. Ellis, « Late-antique Dining. Architecture, Furnishings and Behaviour », dans R. L. et A. Wallace-Hadrill (dir.), *Domestic Space in the Roman World : Pompeii and Beyond*, Portsmouth, 1997, p. 41-51 ; *Id.*, « Power, Architecture and Decor : How the Late Roman Aristocrat Appeared to his Guests », dans E. K. Gazda (éd.), *Roman Art in the Private Sphere New perspectives on the Architecture and Decor of the Domus, Villa, and Insula*, Ann Arbor, 1991, p. 117-134 ; *Id.*, « Classical Reception Rooms in Romano-British Houses », *Britannia*, 26, 1995, 163-178.

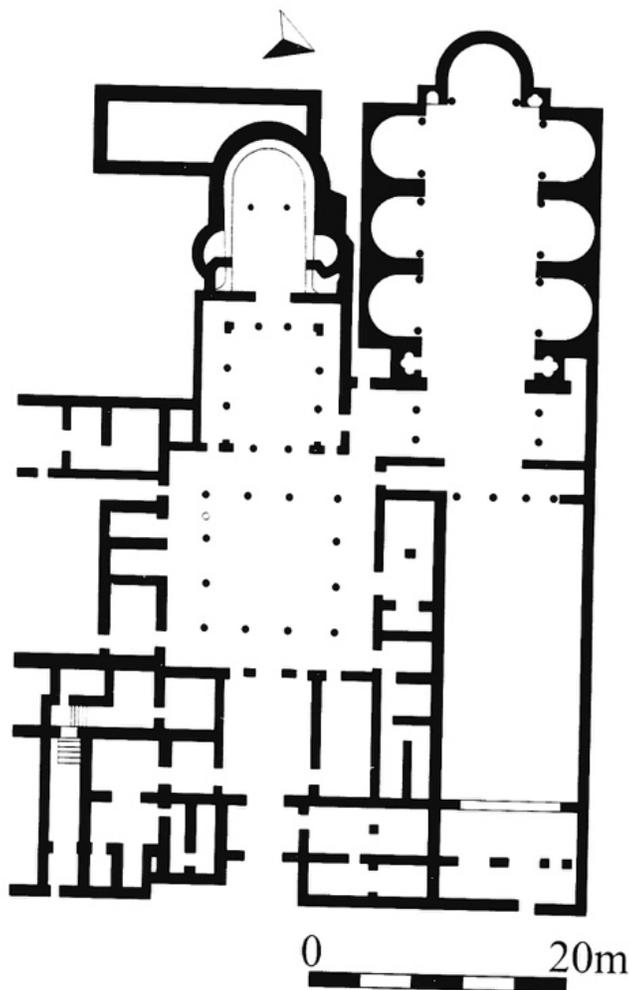


Fig. 7. Djemila, Maison de Bacchus (I. Baldini Lippolis, *La domus tarsoantica : forme e rappresentazioni dello spazio domestico nelle città del Mediterraneo*, Imola, 2001)

On retrouve ces salles et bâtiments dans l'architecture funéraire et religieuse sous la forme de petits oratoires en forme de trèfle ou *cellae trichorae* (fig. 8-11), dont l'ascendance païenne a depuis longtemps été présente puis démontrée¹² par le lien unissant contexte mortuaire et contexte cultuel. Le

12 N. Duval, J. Cintas, « III, Le martyrium de Cincari... », art. cité, p. 853-927; André Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 3 vol., Paris, 1946; Paolo Lino Zovatto, « Origine e significato della trichora-martyrium. L'esempio di Concordia », *Paladio*, 15, 1965, p. 7-34; A. Blanchet, « Les origines antiques du plan tréflé... », art. cité.

synchrétisme architectural est évident lorsque les salles trichorées endossent le rôle de sanctuaire commémoratif, quand, intégrées à une église, elles accueillent des reliques. De la sorte, il est indubitable que leur fonction est assimilable à un *mausoleum-martyrium*.

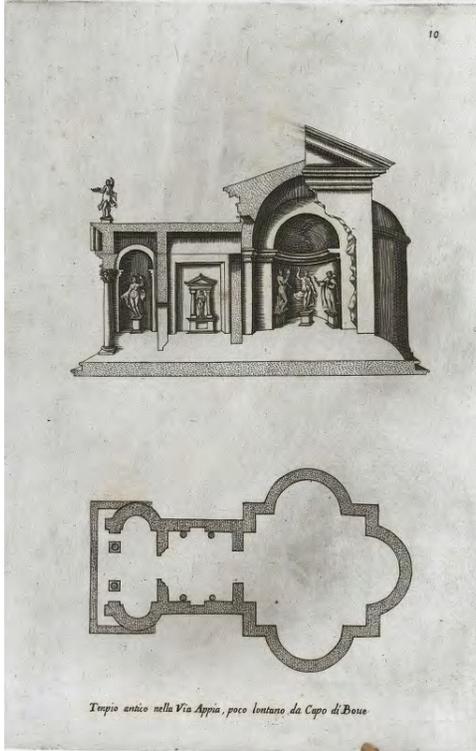


Fig. 8. Rome, Temple antique (G. B. Montano, *Architettura. Libro secondo : li tempi antichi di Roma con le loro piate alzate, e spacchate*, s. l., 1684)

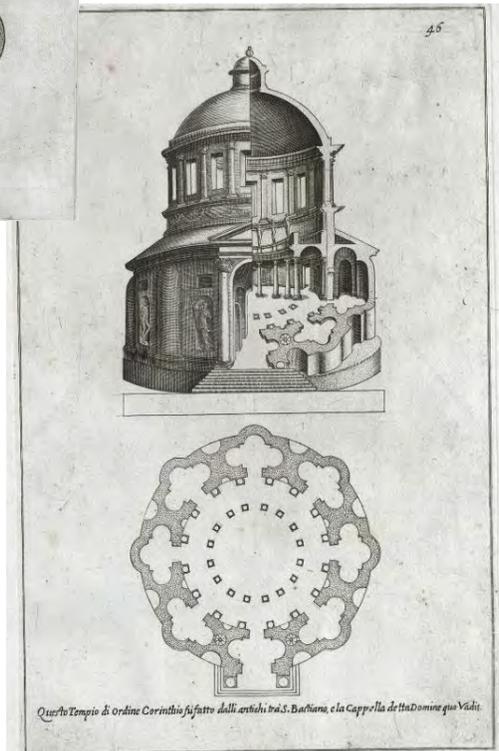


Fig. 9. Rome, Temple antique (G. B. Montano, *Architettura. Libro secondo : li tempi antichi di Roma con le loro piate alzate, e spacchate*, s. l., 1684)

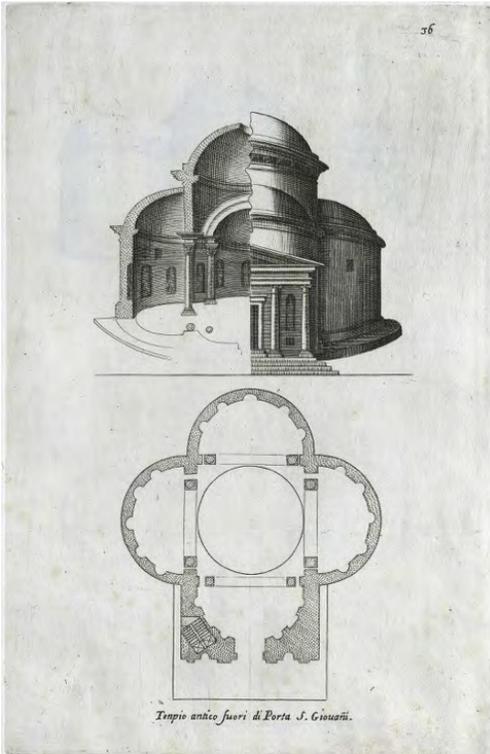


Fig. 10. Rome, Temple antique d'ordre corinthien (G. B. Montano, *Architettura. Libro secondo : li tempi antichi di Roma con le loro piate alzate, e spacchate*, s. l., 1684)

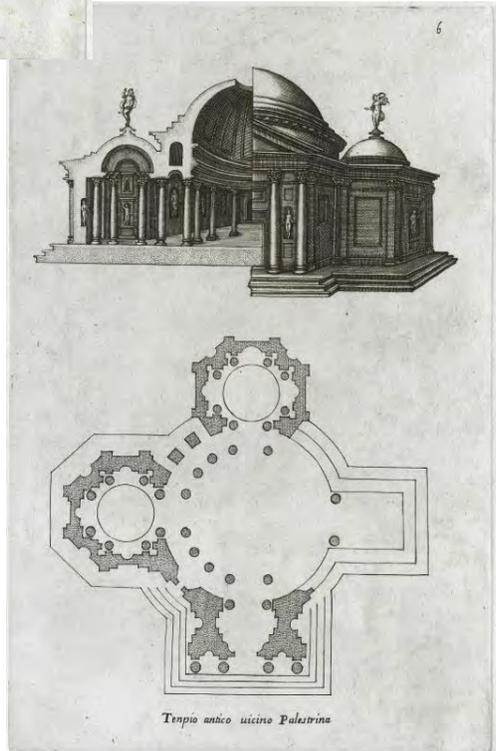


Fig. 11. Temple antique (G. B. Montano, *Architettura. Libro secondo : li tempi antichi di Roma con le loro piate alzate, e spacchate*, s. l., 1684)

Il existe aussi d'autres formes d'aménagements impliquant des dispositifs polylobés dans un lieu de commémoration martyriale sans la présence de reliques. Dans le sanctuaire de Qalaat Semann en Syrie, érigé, à la fin du ^v^e siècle apr. J.-C., c'est la base de la colonne de Saint-Syméon qui est à l'origine du culte martyrial, et non pas ses reliques, qui avaient été transportées à Antioche. La *memoria* du saint est constituée autour d'un élément de mobilier en lien avec sa vie et n'est pas en relation directe avec un contexte mortuaire.

Cependant, l'origine funéraire de la plupart de ces *cellae trichorae* est attestée par les nombreuses occurrences rattachées à des nécropoles, notamment à Rome (**fig. 12**) pour l'Occident et à Palmyre (**fig. 13**) pour l'Orient¹³. La liaison entre chambre mortuaire et culte peut-être éclairée par l'évolution architecturale de certaines églises. On connaît des exemples de triconques, isolées à l'origine, qui ont été modifiées ou agrandies pour répondre à l'affluence des pèlerins et possiblement aux besoins d'une liturgie précise. Dans les provinces africaines, des triconques prolongées ensuite par des nefs ont été répertoriées, à l'instar de la Chapelle de Kherbet Bou Adouffen (**fig. 14**). Dans d'autres cas, le processus est différent : il consiste en la construction d'une église sur une ancienne *memoria*¹⁴. Il existe aussi des exemples où le chevet

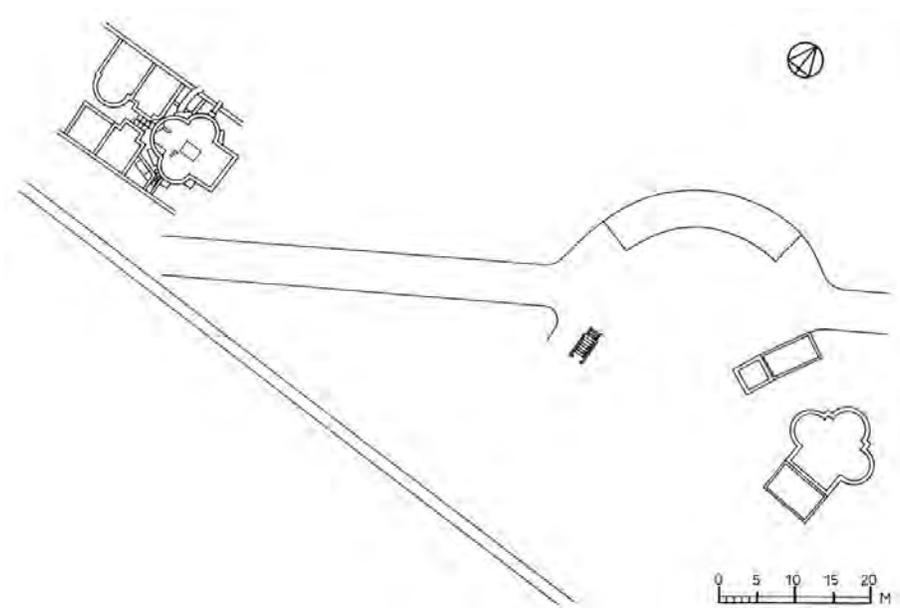
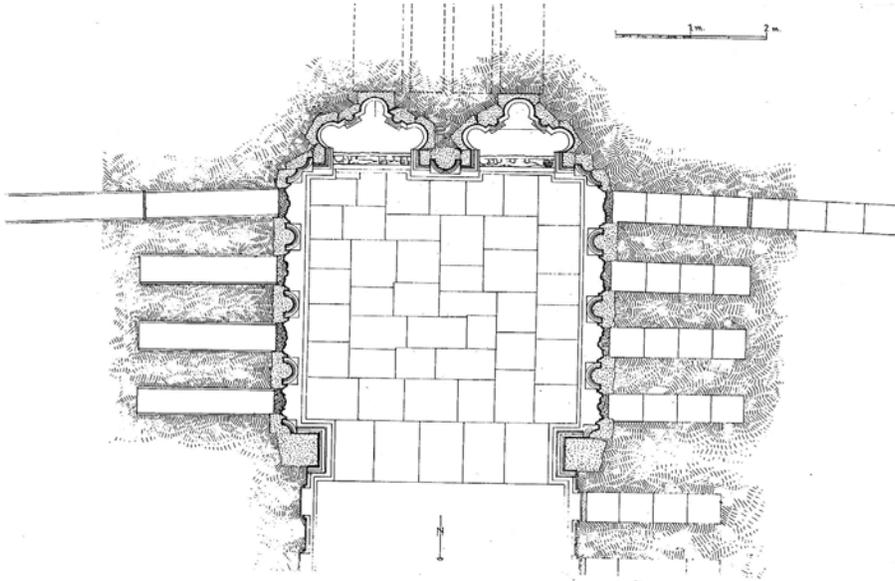


Fig. 12. Rome - Cella trichorae au-dessus des catacombes de Saint-Caliste (Fasola U. M., « Indagini nel sopraterra della catacomba di S. Callisto », *Rivista di Archeologia Cristiana*, 56, 1980, p.221-78)

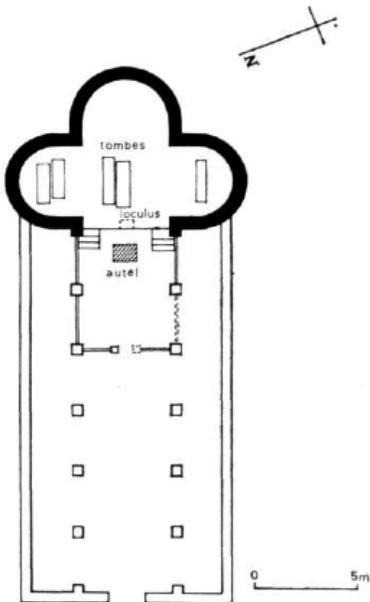
13 A. Grabar, *Martyrium...*, *op. cit.*

14 N. Duval et J. Cintas, « III, Le martyrium de Cincari... », art. cité, p. 918-924.



Hypogée de Larhai, plan restitué de l'exèdre sud

Fig. 13. Hypogée de Palmyre, salle souterraine de la nécropole de Larhai (108 apr. J.-C.). Double exèdre entriconque formant deux chambres funéraires particulières (Henri, Seyrig et Robert Amyt. « Recherches dans la nécropole de Palmyre », Syria, 1936, p. 229-266)



c) CHAPELLE DE KHERBET BOU ADOUFFEN.

Fig. 14. Algérie, Chapelle de Kherbet Bou Adouffen (Duval N. et Cintas J. « III, Le martyrium de Cincariet les martyria triconques et tétraconques en Afrique », Mélanges de l'École française de Rome. Antiquité, 1976, p. 853-927)

d'une *memoria* est remplacé par une triconque : les trois niches rapprochées sont alors noyées dans un massif de maçonnerie rectangulaire à l'extérieur. Constitué de la sorte, le chœur y forme un édicule autonome en triconque, et comparable aux chambres funéraires rattachées aux extrémités des mausolées et hypogées hellénistiques ou romains. La crypte chrétienne n'a fait que reprendre cet ancien schéma.

Quelques cas orientaux qui relèvent des domaines ecclésiastique, domestique ou palatial permettent de restituer, de manière hypothétique le plus souvent, les diverses autorités enclines à transparaître au travers de ce type d'architecture. Il faut mettre l'accent sur le fait que la fonction de nombreux bâtiments est difficile à déterminer. Hélas, pour beaucoup d'entre eux et malgré de nombreuses propositions stimulantes, les spécialistes ne peuvent se prononcer définitivement sur leur réel statut.

Bosra, palais dit de « Trajan » ou palais de Bosra (province d'Arabie)

En Arabie romaine, la seule ville de Bosra peut s'enorgueillir de posséder au moins deux édifices comportant à leur étage des triconques monumentaux. Pour ceux-là, il est possible de croire en une troisième structure décrite comme un sigma triconque (portique semi-circulaire pouvant être associé à un complexe à trois absides), qui n'a pas encore été retrouvée, mais dont l'existence a été rapportée par une inscription datée de 488¹⁵.

Plusieurs hypothèses ont été proposées pour interpréter le palais dit de « Trajan » (**fig. 15**), illustrant bien les différents problèmes d'identification évoqués plus haut. S'agit-il d'une riche demeure particulière, d'un palais épiscopal ou d'un prétoire, siège d'un gouverneur¹⁶ ?

En dépit d'une chronologie encore mal déterminée, on discerne trois phases principales, dont la première débute au plus tôt au III^e siècle apr. J.-C. La seconde phase se distingue par l'édification du corps de bâtiment nord à une date probablement postérieure au IV^e siècle apr. J.-C. La dernière phase comprend la construction de l'aile sud ainsi que la salle de type triconque à l'étage, puis des bains en rez-de-chaussée selon un projet décrypté par l'archéologie comme palatial, en raison des nombreux aménagements luxueux découverts. On peut relever un ajout marquant, bien que commun pour cette

15 Maurice Sartre, *Inscriptions grecques et latines de la Syrie*, 13 /1, Paris, 1982, n° 9122.

16 Pauline Piraud-Fournet, « Le "Palais de Trajan" à Bosra. Présentation et hypothèses d'identification », *Syria*, 80, 2003, p. 5-40.

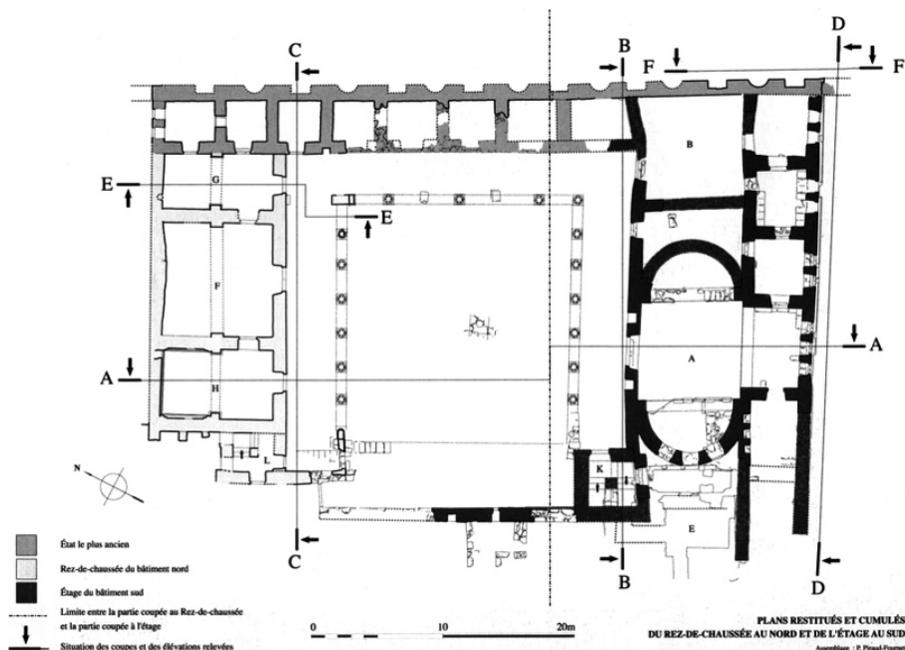


Fig. 15. Bosra, palais de Trajan, plans restitués et cumulés du rez-de-chaussée au nord et de l'étage au sud (Piraud-Fournet, Pauline, « Le "Palais de Trajan" à Bosra. Présentation et hypothèses d'identification », *Syria*, 80, 2003, p. 5-40)

époque : l'intégration de boutiques (cellules)¹⁷ accolées au long mur oriental de l'édifice, comme il est de coutume pour les maisons tardives qui ne dissocient plus activité de commerce, d'artisanat, de résidence ou de représentation. Ici, les services liés à la vente sont regroupés le long d'un ancien portique.

La salle principale, d'une surface considérable puisqu'avoisinant les 120 m², est située à l'étage du corps de bâtiment sud, précisément dans l'axe de la cour à péristyle. Sa construction est un ajout au corps de bâtiment précédent. La pièce d'apparat, par cohérence avec la définition qui a été formulée plus haut, et malgré une affiliation certaine, ne peut être considérée comme une véritable triconque, puisque l'une de ses « chambres », la principale au sud, est en fait une « salle à alcôve » à fond plat, d'un type bien connu pour les salles d'apparat des maisons romaines et byzantines de Syrie¹⁸. Cependant, le schéma tripartite est le même, car il s'agit bien d'une salle de réception

¹⁷ Ead., « Un palais épiscopal à Bosra », dans M. al-Maqdissi, F. Braemer, J.-M., Dentzer (éd.), *Hauran V: la Syrie du Sud du néolithique à l'antiquité tardive : recherches récentes, Actes du colloque de Damas 2007*, Beyrouth, 2010, p. 289-302.

¹⁸ François Villeneuve, « Les salles à alcôve dans les maisons d'époque romaine et byzantine en Syrie, particulièrement dans le Hauran », dans C. Castel, M. al Maqdissi, F. Villeneuve, *Les maisons dans la Syrie antique du iii^e millénaire aux débuts de l'Islam. Pratiques et*

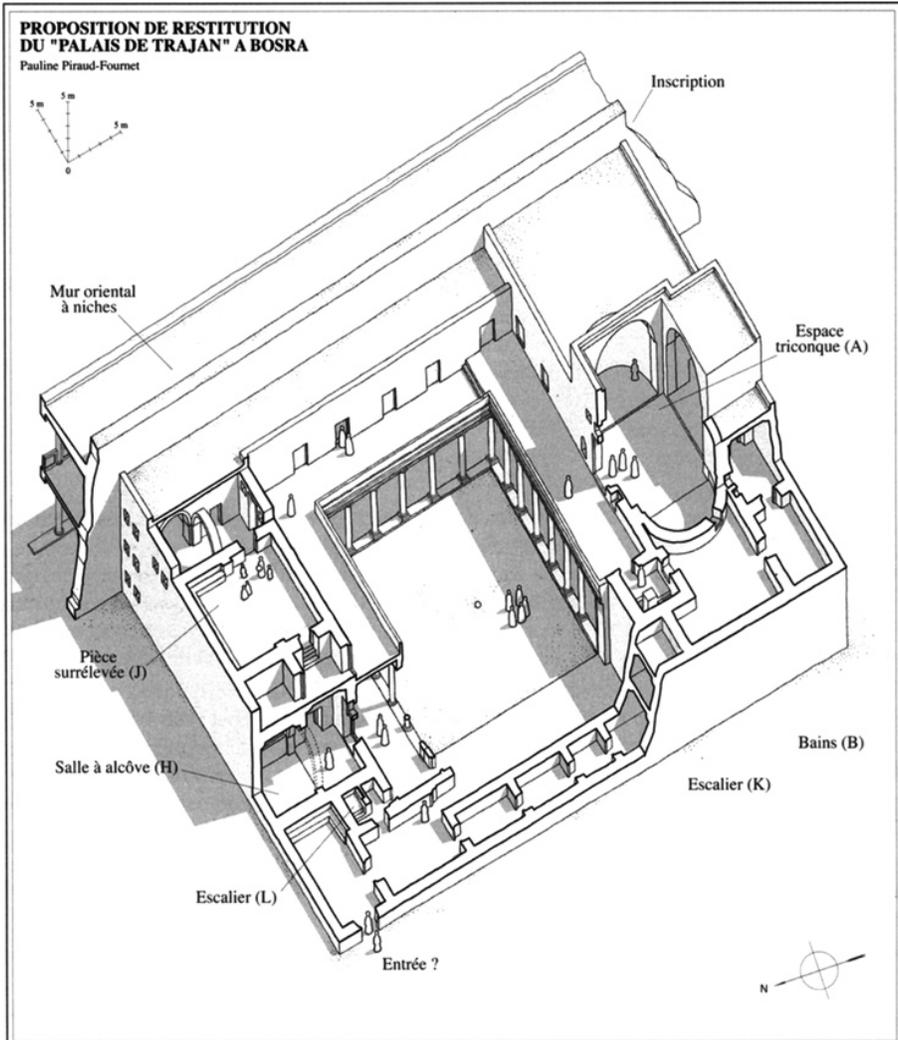


Fig. 16. Bosra, palais dit de « Trajan », proposition de restitution (Piraud-Fournet, Pauline, « Le "Palais de Trajan" à Bosra. Présentation et hypothèses d'identification », *Syria*, 80, 2003, p. 5-40)

monumentale comme l'atteste la différence de hauteur (sous la galerie haute) entre les portiques nord et sud, artifice architectural qui la dissocie nettement des autres ailes du bâtiment. L'astuce architecturale est double, puisque tout en renforçant singulièrement l'emplacement privilégié de la salle principale, elle l'abrite adroitement des regards indiscrets (**fig. 16**). Il convient de préciser que l'adoption et la diffusion dans l'Empire du *stibadium* dans les grandes

représentations de l'espace domestique, Actes du colloque international, Damas, du 27 au 30 juin 1992, Beyrouth, 1997, p. 268-282.

demeures n'impliquent pas nécessairement la présence d'une abside. À Apamée de Syrie (**fig. 17**), on observe l'aménagement d'un *stibadium* dans l'alcôve rectangulaire de certaines salles. Ces dernières peuvent d'ailleurs coexister avec les salles à abside semi-circulaire (la maison du Cerf en est un bon exemple). Il est aussi remarquable que la construction de la salle « triconque » de l'aile Sud, contrairement à la plupart des édifices qui ont pu à cette époque bénéficier de tels travaux, ne se soit pas accompagnée du rétrécissement de la cour à péristyle, voire de sa disparition. Preuve que le rétrécissement

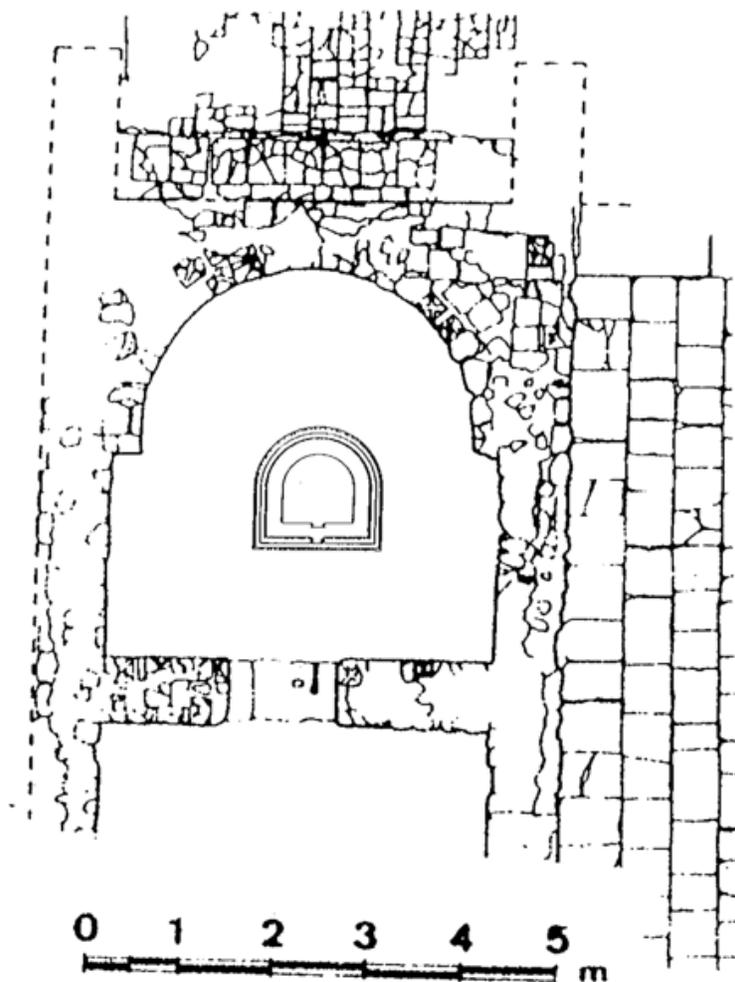


Fig. 17. Apamée de Syrie, plan de la salle F de la Maison du Cerf, avec en superposition la table de marbre découverte dans la pièce (d'après G. Donnay, montage Eric Morvillez dans Morvillez, Eric. « Sur les installations de lits de table en sigma dans l'architecture domestique du Haut et du Bas-Empire », *Pallas : revue d'études antiques*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 44, 1996, p. 119-158)

ou la disparition des cours à péristyle n'est pas systématique, et peut même s'affranchir, en milieu urbain, du contexte topographique selon la nature des travaux et du type de résidence dans lesquels ceux-ci s'inscrivent. Enfin, il paraît important d'insister sur le maintien de la cour à péristyle après la transformation au ^ve siècle de l'édifice en un véritable complexe palatial. La conservation de cette cour à péristyle contribue à caractériser ce bâtiment comme un édifice de type aristocratique.

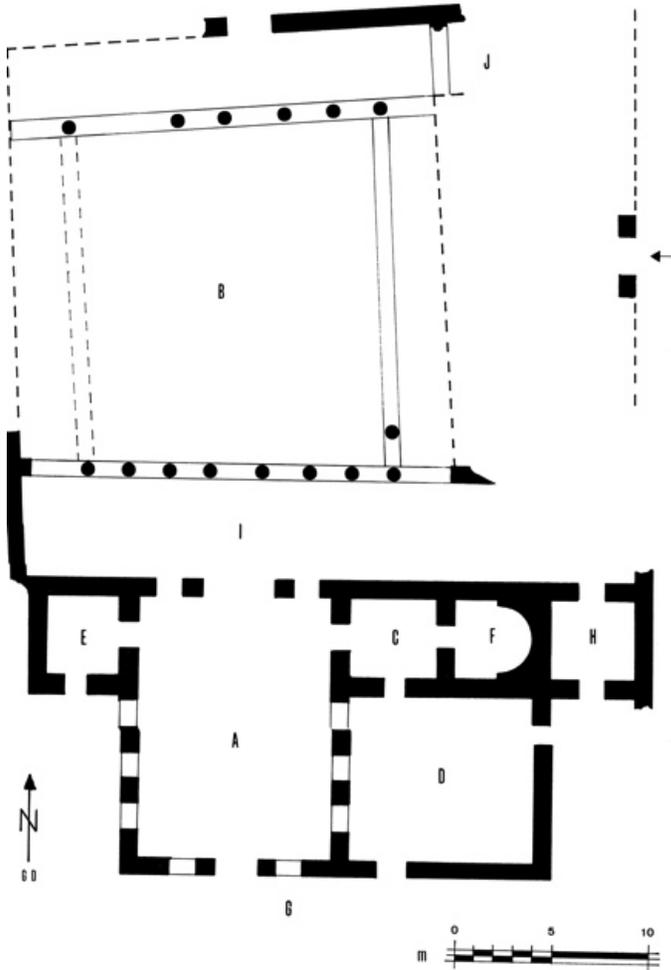


Fig. 18. Apamée de Syrie, plan schématique de la maison du Cerf au moment de sa découverte (dessin G. Downay, dans Donnay-Rocmans, C. P. et Donnay G., « La maison du cerf à Apamée », dans Janine Balty et Jean-Charles Balty (dir.), *Apamée de Syrie. Bilan des recherches archéologiques, 1973-1979. Aspects de l'architecture domestique d'Apamée. Actes du colloque tenu à Bruxelles les 29, 30 et 31 mai 1980*, Bruxelles, 1984, p. 155-170)

La proposition de considérer la salle « dite triconque » comme salle de réception, de dîner ou de banquet, paraît admise, au sens où une salle de représentation est attestée dans le corps de bâtiment nord de l'édifice avec la présence d'une grande salle à alcôve.

Aphrodisias, palais de l'évêque ou palais épiscopal (province de Carie)

Un autre bâtiment (fig. 19) mêle de manière analogue salle de représentation ou d'apparat et salle de dîner (*triclinium*). La cité d'Aphrodisias possède (tout comme Bosra) la particularité de posséder au moins deux édifices domestiques disposant d'un espace triconque (palais de l'évêque, et la maison T d'Aphrodisias) ; et bien qu'elle fasse partie du diocèse d'Asie, province de Carie, il est utile de la mentionner. L'apparence actuelle du palais de l'évêque¹⁹, grande maison à péristyle de style romain située dans le centre de la cité antique, correspond à son dernier état tardif. La situation remarquable de la maison dans le centre de la cité antique, invita les archéologues à y reconnaître la demeure d'un haut dignitaire, et plus précisément, en raison du contexte immédiatement environnant, celle d'un chrétien.

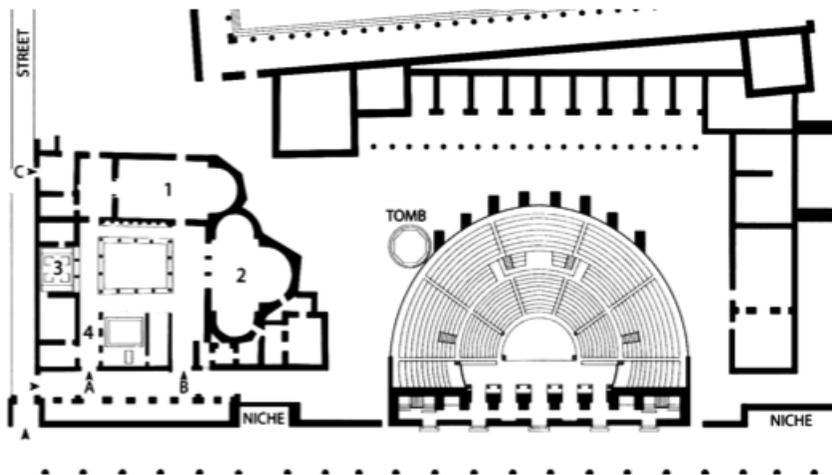


Fig. 19. Aphrodisias, plan de la maison de l'évêque (Berenfeld, Michelle L., « The Triconch House and the Predecessors of the Bishop's Palace at Aphrodisias », *American Journal of Archaeology*, 113/2, 2009, p. 203-229)

¹⁹ Michelle L. Berenfeld, « The Triconch House and the Predecessors of the Bishop's Palace at Aphrodisias », *American Journal of Archaeology*, 113/2, 2009, p. 214.

La salle principale, datée de la fin du IV^e siècle, est une authentique triconque dans la mesure où son ensemble forme une véritable unité architecturale. Orientée est-ouest dans l'aile orientale du bâtiment qui se singularise des autres corps de bâtiments par sa plus grande largeur, la triconque est de plain-pied avec le sol de la cour à péristyle. Dans son état du VI^e siècle, chaque abside est pavée de carreaux de marbre selon un modèle assez simple délimité par deux bandes linéaires : la première longe le bord semi-circulaire de chaque abside, la seconde trace un rayon au centre de chacune des exèdres, tandis que l'espace restant est couvert par un motif de damier (caractéristique de l'époque antique tardive de la cité). Les murs de la salle triconque étaient probablement peints, mais peu de traces subsistent encore. Les salles situées dans le mur sud des deux absides les plus méridionales de la salle triconque servaient sans doute, selon les archéologues, de salles de service, tandis que la salle centrale avait alors une fonction de représentation ou de divertissement. Des fragments appartenant à au moins deux tables à *sigma*, éléments remarquables, ont été trouvés dans la maison et attestent sa fonction de *triclinium*.

Palais de Qasr ibn Wardan, province de Syrie seconde

Dans le Diocèse d'Orient, plus précisément dans la province de Syrie seconde, le Palais de Qasr ibn Wardan (**fig. 20-21**), daté de 564-567 et identifié comme une résidence militaire associée à des casernes proches²⁰, fait partie d'un complexe comprenant une église et une caserne (*castrum*) qui appartient à une série de quatre *castra* ou phrouria construits quasi simultanément (première décennie de la deuxième moitié du IV^e siècle : il-Habbat (557 apr. J.-C.), Androna – il Anderin (558-fin 559 apr. J.-C.) et Stabl'Antar (577 ou 578 apr. J.-C.). Les *phrouria* avaient pour fonction de sécuriser la zone contre les Perses, bien que la région connût, à cette époque, une relative tranquillité. La salle dite « triconque », située à l'étage de l'aile sud, était autrefois considérée par Butler comme une tétraconque²¹. Les absides placées au nord et au sud de l'édifice sont prolongées par des bras transversaux. Il s'agit en fait d'une pseudo-triconque de « type allongé ». Le palais a pu être occupé par le gouverneur local. La fonction probable de la salle monumentale était d'impressionner les tribus

20 Fernanda de Maffei, « Il Palazzo di Qasr ibn Wardan dopo gli scavi e i restauri, con una breve nota introduttiva sui Palazzi bizantini », dans A. Iacobini, E. Zanini (éd.), *Arte profana a Bisanzio, Atti del Convegno internazionale di studi, Roma 1990*, Rome, 1995, p. 105-187

21 Howard C. Butler, *Syria. Publications of the Princeton University Archaeological Expeditions to Syria in 1904-1905 and 1909*, Leyde, 1919.

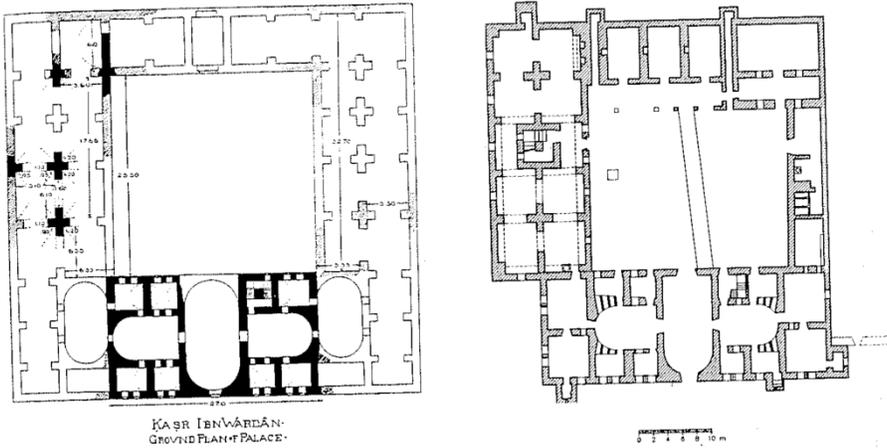
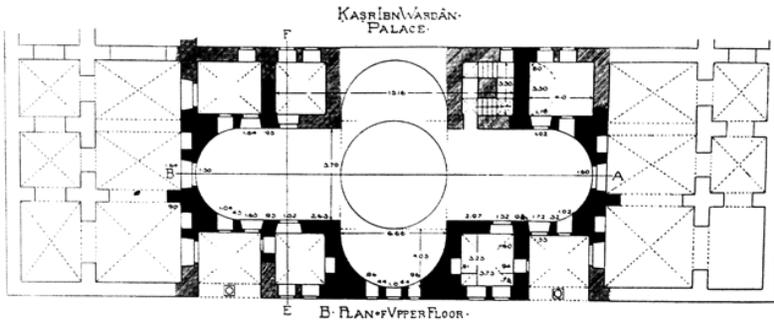


Fig. 20. Palais de Qasr ibn Wardan. A gauche, plan d'après H.W. Butler (1919) ; à droite, plan d'après les fouilles de 1992 (de Maffei, Fernanda, « Il Palazzo di Qasr ibnWardan dopo gli scavi e i restauri, con una breve nota introduttiva sui palazzi bizantini », dans Antonio Iacobini et Enrico Zanini, dir., *Arte profana a Bisanzio, Atti del Convegno internazionale di studi, Roma 1990, Rome, 1995, p. 105-187*)



66

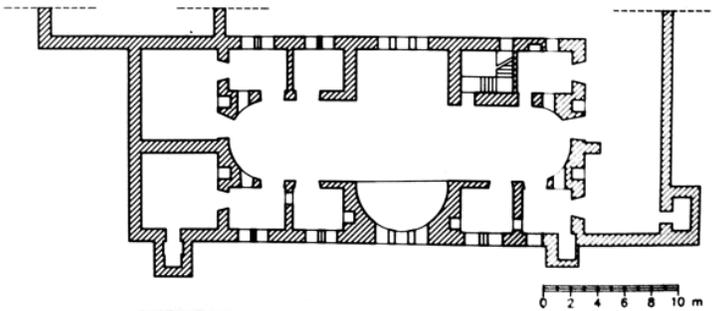


Fig. 21. Palais de Qasr ibn Wardan, premier étage. En haut, reconstitution d'après H.W. Butler (1919) ; en bas, restitution graphique d'après les fouilles de 1992 (de Maffei, Fernanda, « Il Palazzo di Qasr ibnWardan dopo gli scavi e i restauri, con una breve nota introduttiva sui palazzi bizantini », dans Antonio Iacobini et Enrico Zanini (dir.), *Arte profana a Bisanzio, Atti del Convegno internazionale di studi, Roma 1990, Rome, 1995, p. 105-187*)

nomades locales ou les Perses Sassanides. Ce *Qasr* fut identifié comme un *Praetorium* (local affecté dans un camp militaire au chef de corps), mais aussi interprété comme un *proasteion* (*villa* suburbaine) appartenant à un grand propriétaire foncier.

Mont Nebo, province d'Arabie

Le mont Nebo-Siyagha (province d'Arabie) permet de clore l'étude par un fameux bâtiment de contexte chrétien. La basilique de Moïse²², lieu présumé de la mort du prophète est fort intéressant étant donné que la *cella trichora* fut à l'origine du monastère.

Les neuf phases de construction du bâtiment sont bien délimitées chronologiquement. L'utilisation continue du site a été attestée par les nombreux remaniements et reconstructions relevés, dont les plus anciens vestiges, datés d'après des comparaisons stylistiques avec des monuments du IV^e siècle, correspondent à un mur préexistant à la *cella trichora* datée du début du V^e siècle (fig. 22). Il est important de noter que, du fait des restructurations extensives du site, la jonction entre le complexe du IV^e siècle et la *cella trichora* n'a pas pu être restituée par les archéologues. L'ajout de la salle triconque a eu pour conséquence de modifier légèrement l'orientation du premier complexe selon un axe Est-Ouest. La troisième phase du site (V^e siècle), primordialement centrée autour de la dernière construction, amorça le développement des premières parties monastiques. Au milieu du V^e siècle intervint la reconstruction de la *cella trichora* (quatrième phase), et le baptistère-diakonikon en 530-531 (cinquième phase). Au VI^e siècle (sixième phase) est construite la basilique à trois nefs séparées par deux rangées de colonnes en pierre. Durant la septième phase du site, ce nouvel édifice est successivement flanqué au nord par une chapelle de service ou *diakonikon*, au plan rectangulaire allongé qui recouvre l'ancien baptistère-diakonikon, et par l'achèvement en 597 de l'édification du baptistère sud nommé par les inscriptions *phôtisterion* ou « lieu de l'illumination ». Enfin, au début du VII^e siècle (huitième phase) est bâtie la chapelle de la *Théotokos* (fig. 24). Au VIII^e siècle (dernière phase) le monastère est achevé.

La construction du complexe chrétien, débutée par la *cella trichora*, a connu divers développements au fur et à mesure de reconstructions successives. Les aspects de certaines phases en ont été reconstitués. L'une des configurations

22 Michele Piccirillo, « Campagna archeologica nella basilica di Mosè profeta sul Monte Nebo-Siyagha (1 luglio-7 settembre 1976) », *Studium biblicum Franciscanum Liber annuus*, 26, 1976, p. 281-318 ; Eugenio Alliata, Susanna Bianchi, « The Architectural Phasing of the Memorial of Moses », *Mount Nebo : New Archaeological Excavations, 1967-1997*, Jerusalem, 1998, p. 152-191.

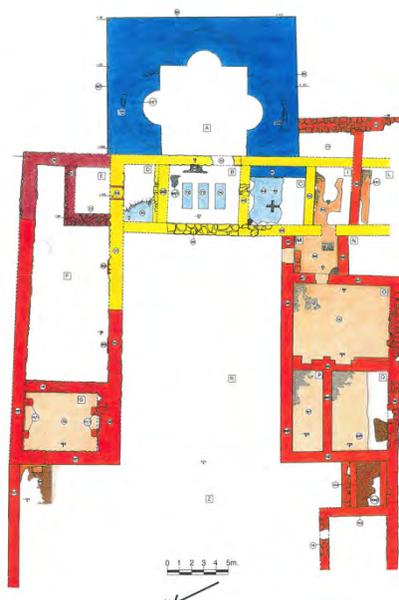


Fig. 22. Mont Nebo-Syagha, Développement du mémorial de Moïse. Murs préexistants (v^e siècle), développement du monastère autour de la cella trichora (début v^e siècle) (Piccirillo, Michele et Eugenio Alliata, *Mount Nebo : new archaeological excavations, 1967-1997*, Jerusalem, 1998)



Fig. 23. Mont Nebo-Syagha, Développement du mémorial de Moïse, reconstruction de la cella trichora (milieu du v^e siècle), baptistère-diakonikon (530-531) (Piccirillo, Michele et Eugenio Alliata, *Mount Nebo : New Archaeological Excavations, 1967-1997*, Jerusalem, 1998)

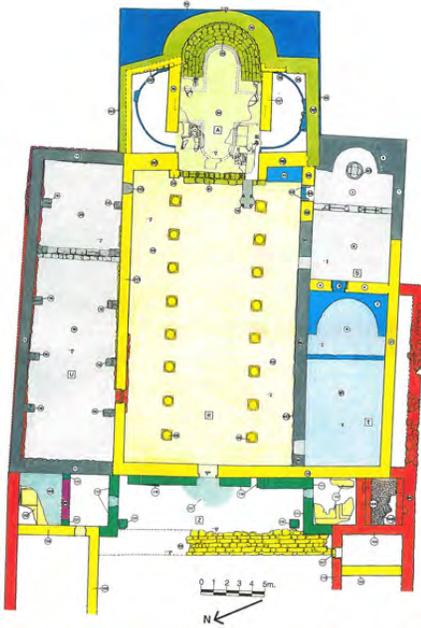


Fig. 24. Mont Nebo-Syagha, Développement du mémorial de Moïse, construction de la basilique (milieu du VI^e siècle), baptistère sud et salle nord (fin VI^e siècle), chapelle de la Théotokos (début VII^e siècle) (Piccirillo, Michele et Eugenio Alliata, *Mount Nebo : New Archaeological Excavations, 1967-1997*, Jerusalem, 1998)

proposées restitue trois *synthronoi* : une pour chacune des conques de la *cella* trichora. Les archéologues s'appuient sur des éléments retrouvés dans l'abside nord-est de la première construction, « qui devait être similaire à celle qui est visible aujourd'hui dans l'abside orientale, bien que la dernière fasse partie d'une rénovation ultérieure²³ ». Les archéologues attestent indirectement la présence d'un *synthronon* sur le côté sud, « par la hauteur relativement élevée, environ 40 cm, du niveau du sol actuel, depuis lequel la portion visible du plus ancien mur démarre²⁴ ». La salle triconque présente quelques similitudes avec d'autres du même type situé en dehors du diocèse qui nous concerne, à l'instar de celle du monastère de Chénouté à Sohag, en Égypte actuelle.

Conclusion

Il convient d'insister sur l'aspect diversiforme de l'architecture polyabsidée, qui lui procure cette capacité à endosser de nombreuses fonctions. Les bâtis de type triconque intègrent des aménagements traditionnellement destinés à des salles de banquet, de dîners, de réunion et de représentation, ou bien funéraires. La reprise de quelques-unes de ces affectations dans les bâtiments tardifs souligne une continuité depuis l'Antiquité.

En contexte paléochrétien, lorsque l'espace mortuaire tend à devenir un lieu saint, l'accentuation de l'aspect monumental de son élévation fonctionne alors comme un marqueur topographique, d'autant plus remarquable lorsqu'il se situe dans un paysage rural ou désertique. Il est un ancrage nécessaire aux

²³ E. Alliata, S. Bianchi, « The Architectural Phasing... », art. cité, p. 156-157.

²⁴ *Ibid.*

fidèles qui, lors de leur pèlerinage, viennent se recueillir à l'endroit présumé de la tombe d'un martyr, d'une relique, ou d'une scène biblique importante. On relève une certaine analogie entre les anciens monuments païens et les sanctuaires polylobés des églises paléochrétiennes, qui invite à y reconnaître un syncrétisme religieux et architectural. La reprise de la forme trifoliée dans les plans de certains édifices chrétiens, et la présence de *mensae* encore en place dans quelques sites, incitent à y reconnaître la survivance de certains rites antiques à l'époque paléochrétienne²⁵, à l'instar des anciens repas funéraires (substitution des repas eucharistiques et des agapes aux *parentalia*). Le plan trilobé rentre ici dans un processus de sacralisation et de sanctuarisation d'un édifice de culte ou d'un lieu saint.

Dans un contexte résidentiel ou palatial, les pièces à plan trifolié, par leurs artifices monumentaux et leurs décorations fastueuses (*emblema*, entrée triomphale, couverture en dôme ou semi-dôme ou bien d'une coupole au centre de la salle triconque) lient ce type de bâti à l'architecture d'apparat à fonction de représentation. En effet, elles permettent à l'hôte, au cours de réceptions, d'afficher ostensiblement par le faste et la richesse de sa demeure, son statut ou celui auquel il tend à aspirer.

Toutefois, les attestations archéologiques et les textes posent des problèmes quant à l'interprétation de ces salles et la compréhension de leur fonctionnement. Les éléments de réponse nécessitent une analyse précise de ce type d'espace (prenant en compte les formes architecturales, les dimensions, le décor, les inscriptions, les matériaux, les traditions locales, etc.), selon un *corpus* méthodiquement formé à partir du regroupement d'édifices comparables du point de vue de la chronologie, de la taille (échelle), la localisation (contexte urbain notamment : localisation et situation par rapport au centre civique et/ou religieux), puis, lorsque cela est permis, à partir de leur réelle destination.

Il existe de nombreuses sources historiques et archéologiques sur l'utilisation de ces pièces comme salle de dîner ; mais il semble que les banquets d'apparat, notamment avec utilisation du *stibadium*, soient plus complexes à organiser, principalement en raison de la nécessité de constituer des groupes de personnes.

Au IV^e siècle, on constate que la demeure, par ses dépendances (thermes, salles de réception, chapelles privées, etc.), ses grandes salles, son luxe, son faste, est au service de la puissance sociale d'un personnage. Les salles

25 Henri-Irénée Marrou, « Survivances païennes dans les rites funéraires des Donatistes », *Christiana tempora. Mélanges d'histoire, d'archéologie, d'épigraphie et de patristique*, 35, 1978, p. 225-237.

triconques, par leur monumentalité, la qualité de leur construction et la fonction principale qui leur est associée comme grande salle de dîner, sont les endroits où, au cours d'un repas, le patron des lieux témoigne de sa générosité par le biais des mets qu'il offre et les divertissements qu'il propose. La décoration du *triclinium*, par les mosaïques et les fontaines, contribue au même dessein : il est voué à afficher le statut du maître. La multiplication de ces *stibadia* dans une salle palatiale ou aristocratique, matérialisée par le nombre considérable des absides, souligne l'affluence des personnes, ou des clients potentiels, qui par leur présence lors du déroulement des *convivia*, marquent l'importance du *patronus* lors de réceptions mondaines.

Ainsi, on note le maintien et l'importance de l'hospitalité et du système du patronat pendant l'Antiquité tardive. L'art du paraître, de se distinguer notamment par la mise en scène de sa propre représentation, sont autant de thèmes bien connus dans l'architecture domestique romaine proche-orientale. On remarque particulièrement la persistance de traditions locales à l'intérieur de ces demeures : comme la salle à alcôve à Bosra ou l'usage d'une entrée monumentale singularisée par des doubles demi-colonnes à Aphrodisias, qui alerte quant à l'origine des propriétaires. Dans un tel contexte, la salle triconque constitue un élément important du discours visuel permettant à un notable d'afficher son influence et sa puissance, particulièrement par la reprise de certaines formes architecturales, en principe réservées aux lieux d'exercice du pouvoir, ou empruntées à l'architecture privée aristocratique et aux édifices traditionnellement attribués à la vie politique de la cité (*curie*, *bouleuterion*). La confusion croissante entre habitat privé aristocratique et résidences officielles, de l'évêque ou du gouverneur, acte *de facto* l'accroissement de leur rôle respectif dans la vie politique de la ville.

Malgré les problèmes d'identifications déjà relevés à propos du type de bâtiment dans lequel s'inscrit ces triconques, le caractère ostentatoire de cette architecture n'en demeure pas moins remarquable et inscrit bien ces salles monumentales comme figure d'autorité, non seulement topographique, mais aussi pour ceux qui les occupent.

SAINT-PIERRE DE MONTMARTRE : UN MANIFESTE CAPÉTIEN

PHILIPPE PLAGNIEUX

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

L'ancienne abbatale Saint-Pierre de Montmartre (**fig. 1**) est l'unique fondation religieuse directement issue de la commande de Louis VI (1108-1137). C'est également ce monument qui ouvrit la voie à la toute première architecture gothique. On voit donc l'enjeu véritable de la question. Le nouvel art de bâtir, apparu au sein même du domaine royal autour de 1135, porte-t-il témoignage de la réflexion politique qui se développa dans l'esprit du souverain, alors que ses initiatives concourraient à la montée en puissance du pouvoir capétien ? Pour répondre à cette interrogation, il faut se livrer à l'examen du dossier historique et à l'analyse architecturale de l'édifice. Cette approche permet de déterminer la position pionnière de Saint-Pierre de Montmartre dans l'invention de l'architecture gothique et l'engagement personnel de Louis VI dans le projet¹. On ne peut, en effet, qu'être frappé par un fait : parmi la petite dizaine d'établissements religieux fondée par Louis VI², le roi et son épouse Adélaïde de Savoie s'impliquèrent avec ardeur pour les seules Bénédictines de Montmartre.

Une fondation mémorielle et familiale

L'origine du monastère procède d'un échange entre Louis VI et les moines de Saint-Martin-des-Champs – prieuré clunisien de Paris –, possesseurs depuis 1096 du territoire de Montmartre, sur lequel se trouvait une église du haut Moyen Âge placée sous le vocable de Saint-Denis³. Par une charte datée entre le 24 octobre 1133 et avril 1134 – et rédigée au passé –, le prieur Thibaud

- 1 Je me permets de renvoyer pour cela à mon étude, Philippe Plagnieux, « Un chantier royal : Saint-Pierre de Montmartre (1131-1134). Louis VI le Gros et l'invention du gothique », *Bulletin monumental*, 173, 2015, p. 5-37.
- 2 Jean Dufour, « Louis VI, roi de France (1108-1137), à la lumière des actes royaux et des sources narratives », *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, janvier-mars 1990, p. 456-482 et Éric Bournazel, *Louis VI le Gros*, Paris, 2007, p. 479-480.
- 3 Joseph Depoin, *Recueil de chartes et documents de Saint-Martin-des-Champs*, I, Paris, 1912, n° 72, p. 115-116 et n° 73, p. 117-118.



Fig. 1. Saint-Pierre de Montmartre, nef et abside. Cl. A. Tallon, 2011, <http://mappinggothic.org>

reconnaît avoir cédé Montmartre au roi Louis VI, à la reine Adélaïde et à leur fils Louis qui projetaient d'y établir un couvent de religieuses; en échange, le roi avait déjà remis au prieuré l'église parisienne de Saint-Denis de la Châtre⁴. Cet acte constituait en réalité la contre-lettre d'un diplôme royal remontant à

⁴ *Ibid.*, II, 1913, n° 201, p. 13-14. Cet échange fut en même temps approuvé par l'abbé de Cluny, *ibid.*, n° 202, p. 14-15.

la fin de l'année 1131, par lequel le souverain concédait l'église de Saint-Denis de la Châtre au prieuré de Saint-Martin-des-Champs, à la demande de la reine Adélaïde et avec l'accord de son fils Louis, roi couronné⁵. Il est dès lors permis de faire remonter la date d'ouverture du chantier montmartrois à l'année 1131. Les documents suivants attestent pour leur part d'un chantier conduit avec la plus grande célérité.

Dans la charte de dotation initiale du monastère de Montmartre, scellée entre le 3 août et le 24 octobre 1134, Louis VI déclare avoir fait construire l'abbaye à la prière et sur les conseils de la reine Adélaïde : « Nous voulons faire savoir à tous nos fidèles, tant futurs que présents, que, pour le repos de notre âme et celle de nos prédécesseurs, sur les prières et conseils de notre très chère épouse Adélaïde, nous avons construit, avec l'aide de Dieu, une église et une abbaye sur le mont dit Mont des Martyrs. À cette église et aux moniales qui y servent Dieu, nous donnons et concédons...⁶ ». La dédicace de l'église, le lundi de Pâques 1147 (21 avril), concerne sans ambiguïté un chantier déjà mené à son terme⁷ (**fig. 2**). Après des fêtes célébrées à l'abbaye de Saint-Denis, le souverain pontife vint dire la messe à Montmartre, assisté de saint Bernard, comme diacre, et de Pierre le Vénérable, abbé de Cluny, comme sous-diacre, afin de procéder à la dédicace de l'abbatiale. Il est en outre précisé que, lors de cette journée de Pâques 1147, on procéda à la consécration de deux autels correspondant aux deux espaces qui se partageaient l'église (*Ecclesia haec duas habebat partes*); le premier, réservé à la paroisse, occupait la partie inférieure de la nef (*infirmam navis regionem*), assurément les trois premières

5 Jean Dufour, *Recueil des actes de Louis VI, roi de France (1108-1137)*, Paris, 1992, t. 2, n° 309, p. 159-161.

6 *Ibid.*, n° 350, p. 229-233 : *Notum fieri volumus cunctis fidelibus, tam futuris quam presentibus, quod pro remedio anime nostre et predecessorum nostrorum et prece et concilio karissime uxoris nostre Adelaidis regine, ecclesiam et abbatiam in monte qui Mons Martirum appellatur, actore Deo, construximus. Cui videlicet ecclesie et sanctimonialibus ididem Domino famulantibus [...] donamus et concedimus...*

7 Cette cérémonie nous est connue par un texte aujourd'hui disparu mais rapporté par Dom Mabillon, *Annales Ordinis S. Benedicti*, VI, Paris, 1745, p. 384 : [1147] *Sed ut ad id., unde diressi sumus, recurat narratio, Eugenius papa feria secunda post pascha quod apud S. Dionysium celebravit, ad monasterium Montis-martyrium, quod Adela Francorum regina, una cum viro suo Ludovico VI ante annos tredecim fundaverat, se contulit, novam sacri illius loci basilicam, in summo monte positam, consecraturus. Tum sacra missarum sollempnia in ea celebravit, cui duo praestantissima illius temporis lumina Bernardus abbas Clarae-valensis et venerabilis Petrus Cluniacensis abbas, alter diaconi, subdiaconi, alter officium exhibuisse perhibentur. Ecclesia haec duas habebat partes : una, quae infimam navis regionem occupabat in honorem beatissimae Dei-genitricis et S. Dionysii episcopi et martyris dedicata fuit; et ipsa parochialis erat. Altera, quae superiorem navis partem et absidem continebat, et sanctimonialium propria fuit, S. Petro apostolo dicata est. [...]*

travées; le second, à l'usage des moniales, s'étendait depuis la partie supérieure de la nef – la dernière travée – jusqu'à l'abside (*Altera, quae superiorem navis partem et absidem continebat*). La construction devait avoir été achevée depuis un certain temps, dans l'attente d'une occasion favorable, comme cette venue du pape, assisté des deux plus grandes personnalités spirituelles du moment; il n'en fallait pas moins pour une fondation aussi prestigieuse.

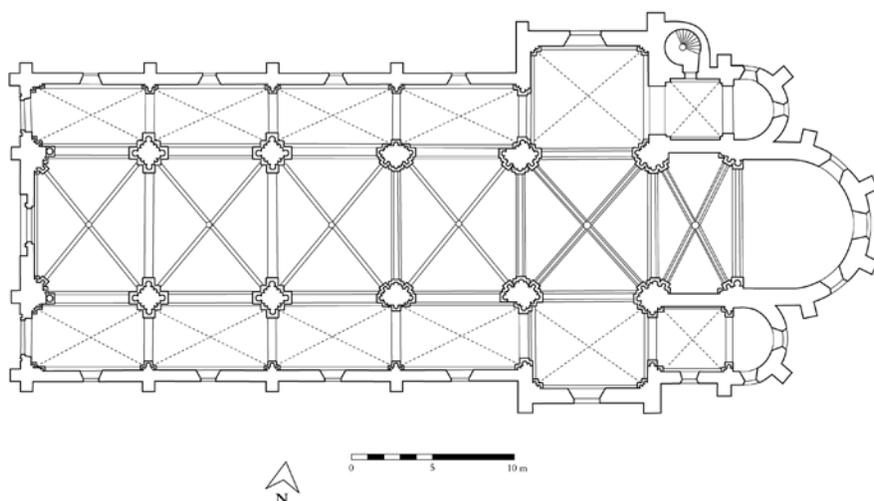


Fig. 2. Saint-Pierre de Montmartre, plan restitué de l'abbatiale primitive (dessin É. Baillieux).

Que ressort-il de l'analyse des sources écrites? Les conditions se trouvaient réunies pour que les travaux de l'abbatiale puissent débuter dès la fin de l'année 1131 et, quoi qu'il en soit, ils se trouvaient achevés, ou en voie de l'être, dans les derniers mois de 1134 au moment de l'installation de la communauté par Louis VI. Trois années paraissent largement suffisantes pour la réalisation d'un édifice aux dimensions somme toute relativement modestes (environ 50 m de long pour 17 m de large et 12 m de haut). Le chantier dut même avancer sans relâche tant le projet devait tenir à cœur aux souverains, s'agissant d'une fondation mémorielle qui célébrait la famille capétienne – question sur laquelle il convient de s'arrêter afin de révéler l'intention réelle du roi et de son épouse.

La première charte concernant la fondation du monastère remonte à novembre 1131 (la remise de Saint-Denis de la Châtre aux religieux de Saint-Martin-des-Champs), soit très peu de temps après le décès accidentel de Philippe (13 octobre 1131), le fils aîné de Louis VI, reconnu comme successeur potentiel au trône par l'assemblée générale du royaume, dès le 18 avril 1120,

puis roi couronné par anticipation le 14 avril 1129. Peu après ce drame, son frère, Louis, le futur Louis VII, fut aussitôt désigné pour succéder à son père qui le fit couronner le 25 octobre 1131⁸. Retenons un fait essentiel : le souverain se trouvait dans une phase cruciale pour la transmission de la couronne, puisque la légitimité capétienne n'était pas encore totalement établie. C'est à ce moment critique que le roi et la reine décidèrent la fondation d'une abbaye à Montmartre. À cet égard, dans les trois premières chartes de dotation, entre le 3 août et le 24 octobre 1134, Louis VI explique clairement son projet : assurer le repos de son âme mais aussi celles de ses prédécesseurs⁹.

Le monument fut donc investi d'une charge mémorielle liée à la famille royale capétienne, par le truchement de saint Denis (Louis VI avait en 1120 reconnu officiellement ce dernier comme apôtre de la Gaule, chef unique et protecteur de la royauté), ainsi qu'en sollicitant Reims, la ville du sacre. En effet, troublé par le fait qu'il avait été sacré à Orléans, c'est dans la cathédrale champenoise que Louis VI tint à faire couronner par anticipation ses deux fils, Philippe puis le futur Louis VII¹⁰. Pour son monastère, le roi fit élection du site de Montmartre, haut lieu du culte dionysien, encore appelé Mont des Martyrs car on y situait, au moins depuis l'époque carolingienne, le martyr de saint Denis et de ses deux compagnons. C'est d'ailleurs là que se célébrait la sixième et avant-dernière station de l'octave de saint Denis, lieu supposé de sa décollation ; la septième et dernière station avait lieu, le lendemain, sur le tombeau du martyr dans la basilique éponyme¹¹. Pour diriger l'institution, on alla chercher la première abbesse, Adélaïde, dans la ville du sacre, à Saint-Pierre de Reims (il en alla probablement de même pour le noyau initial de la communauté)¹². La cérémonie de dédicace de 1147 fournit la précision suivante : l'autel des

8 Jean Dufour, *Recueil des actes de Louis VI...*, *op. cit.*, p. 468 et 472.

9 *Ibid.*, n^{os} 350, 351 et 352, p. 229-238.

10 Éric Bournazel, *Louis VI le Gros*, *op. cit.*, p. 89-94.

11 Sur le passé antique de Montmartre, Didier Busson, *Carte archéologique de la Gaule. Paris*, 75, Paris, 1998, p. 516-527 ; pour l'époque paléochrétienne et le haut Moyen Âge, cf. la notice sur Saint-Pierre de Montmartre par Noël Duval, Patrick Périn et Jean-Charles Picard dans N. Gauthier et J.-Ch. Picard (éd.), *Topographie chrétienne des cités de la Gaule des origines au milieu du VIII^e siècle. VIII : Province ecclésiastique de Sens*, Paris, 1992, p. 127-128. Précisons que c'est d'ailleurs à l'époque de Louis VI que se cristallisa la légende des sept stations de Saint-Denis. Les églises où se déroulait l'octave de saint Denis (9-16 octobre) revendiquaient la plus haute antiquité, cf. May Vieillard-Troiekouroff, dans M. Vieillard-Troiekouroff, D. Fossard, É. Chatel et C. Lamy-Lassalle (éd.), *Les anciennes églises suburbaines de Paris (IV^e-X^e siècle), Mémoires publiés par la Fédération des Sociétés historiques et archéologiques de Paris et de l'Île-de-France*, XI, 1960, p. 76-77.

12 C'est ce que nous apprend un nécrologe de Reims, cf. *Gallia christiana*, VII, Paris, 1744, col. 615 : *Adelais ex Remensis parthenone Sancti Petri assumta est, cujus obitus dies nonis aprilis notatur*

religieuses était consacré à saint Pierre et celui de la paroissiale à la Vierge et à saint Denis¹³. Ainsi la paroisse conservait-elle l'ancien et vénérable vocable attaché à la mémoire du lieu, alors que l'espace des religieuses invoquait l'apôtre romain, en référence probable à leur abbaye rémoise.

Si les chartes rédigées entre 1131 et 1159 évoquent presque toutes Louis VI comme promoteur de l'abbaye montmartroise, elles insistent aussi, pour la plupart d'entre elles, sur l'engagement indéfectible d'Adélaïde de Savoie. Son attachement à Saint-Pierre de Montmartre était tel qu'elle prit le voile dans le monastère, où elle mourut en 1154; on l'inhuma dans l'abbatiale, sous un précieux tombeau qui la célébrait en tant que reine fondatrice et bienfaitrice¹⁴ (fig. 3). La même année, les religieuses demandèrent d'inscrire sur le rouleau des morts de Saint-Aubin d'Angers des prières pour Louis VI, fondateur de leur église, la reine Adélaïde et leur fils Philippe¹⁵. Un acte de Louis VII, daté de 1159, souligne l'étroitesse des liens unissant l'abbaye Saint-Pierre de Montmartre, sa famille et le culte monarchique : « quoi que nous avons beaucoup d'amour pour toutes les églises de ce royaume, nous devons cependant témoigner plus d'affection pour l'église de Montmartre, où nous savons que le bienheureux Denis, patron de la France, a reçu le martyr et où Louis, mon père, a fondé et doté une église et établi de saintes filles pour y servir Dieu, et auquel ma mère, Adélaïde, devenue religieuse, a rendu l'âme à Dieu et où son corps a été inhumé »¹⁶.

in necrologio Sancti Dionysii apud Remos, his verbi : Obiit Adelaidis prima abbatissa Montis Martyrum, monialis Sancti Petri.

- 13** Cf. note 7. Sans que l'on puisse véritablement trancher; à la suite d'une remarque de Ferdinand de Guilhermy : Denise Fossard, « Saint-Pierre de Montmartre », dans M. Vieillard-Troiekourov, D. Fossard, É. Chatel et C. Lamy-Lassalle (éd.), *Les anciennes églises suburbaines de Paris (IV^e-X^e siècle)...*, op. cit., 1960, p. 218-219) pense que le texte rapporté par Mabillon est fautif, Saint-Denis devant concerner la partie des religieuses et Saint-Pierre celle de la paroisse.
- 14** Philippe Plagnieux, « Le tombeau de la reine Adélaïde de Maurienne († 1154) à Saint-Pierre de Montmartre : entre célébration mémorielle et béatification », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa (Mémoire, tombeaux et sépultures à l'époque romane)*, 42, 2011, p. 143-152. Cf. également les contributions de Kathleen Nolan, « The Queen's Body and Institutional Memory : The Tomb of Adelaide of Maurienne », dans El. Valdez del Alamo et C. Stamatis Pendergast (éd.), *Memory and the Medieval Tomb*, Cambridge, 2000, p. 249-267; Ead., « The Tomb of Adelaide of Maurienne and the Visual Imagery of Capetian Queenship », dans *Capetian Women*, New York, 2003, p. 45-76; Ead., *Queens in Stone and Silver. The Creation of a Visual Imagery of Queenship in Capetian France*, New York, 2009, chap. 2, p. 47-76.
- 15** Léopold Delisle, *Rouleaux des morts du IX^e au XV^e siècle*, Paris, 1866, p. 364-365 : *Orate pro nostre abbatissis et pro Ludovico rege, fundatore ecclesie nostre, et pro Adelaide, uxore ejus, et pro Philippo, eorum filio.*
- 16** Arch. nat., L 1030, n° 1.



Fig. 3. Saint-Pierre de Montmartre, restes du tombeau de la reine Adélaïde. Cl. Ph. Plagnieux.

Rien ne s'oppose donc à une construction prestement menée, entre 1131 et 1134, car elle concentra toute l'attention de Louis VI et d'Adélaïde de Savoie. Il est même possible d'affirmer que, significativement et eu égard à leur devoir de prestige, le couple royal encouragea le choix d'un parti architectural audacieux. Mais cette démonstration de modernité permettait plus encore la réactivation du passé afin de célébrer un lieu particulièrement emblématique et directement lié à la légitimité royale.

Louis VI, un roi bâtisseur

En effet, l'architecte retenu par le couple royal fut l'un des tous premiers à répercuter sur les piles composées la présence des voûtes d'ogives lancées, de surcroît, sur un haut vaisseau au mur mince et ouvert sur trois niveaux (fig. 1). S'il existe actuellement des différences importantes entre l'élévation des trois premières travées de nef et la

dernière, celles-ci résultent pour l'essentiel de transformations ultérieures (fig. 4). L'analyse monumentale permet de restituer le parti originel (fig. 5). Primitivement, les quatre travées de nef présentaient l'élévation suivante¹⁷ : grandes arcades s'élevant à la même hauteur ; niveau médian composé uniquement d'une série d'ouvertures sous combles, géménées et terminées par un arc brisé ; fenêtres hautes relativement courtes et encadrées de colonnettes en délit, sur le modèle de celle conservée dans la dernière travée du haut vaisseau. Si la voûte actuelle fut lancée à la fin du Moyen Âge, on peut encore observer, sur les piles composées, les traces des chapiteaux

17 Sur la restitution de l'élévation primitive de la nef, cf. Philippe Plagnieux, « Un chantier royal : Saint-Pierre de Montmartre... », art. cité, p. 23-25.

qui portaient les ogives du début du ^{xii} siècle (**fig. 6**). Preuve que ces ogives ont bien été posées, les murs de la nef présentent un très fort dévers qui eut lieu au moment du décintrage, comme le prouvent les analyses (**fig. 1**). Dans ces conditions, il devient évident que le voûtement et la structure murale de Saint-Pierre de Montmartre s'imposent comme l'une des sources principales pour le haut vaisseau de la cathédrale de Sens, autre jalon essentiel pour la naissance de l'architecture gothique¹⁸ (**fig. 5 et 7**).

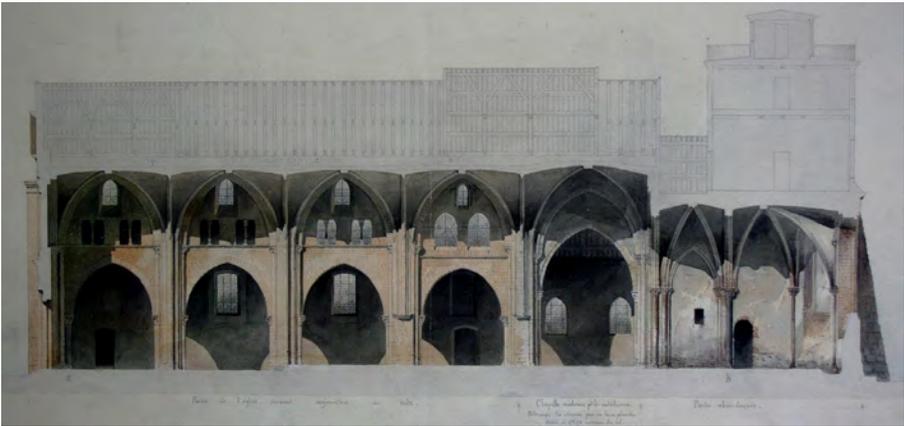


Fig. 4. Saint-Pierre de Montmartre, coupe longitudinale par P.-J. Garrez, 1850 (Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, 82-77 Fi n° 2688). Cl. Ph. Plagnieux.

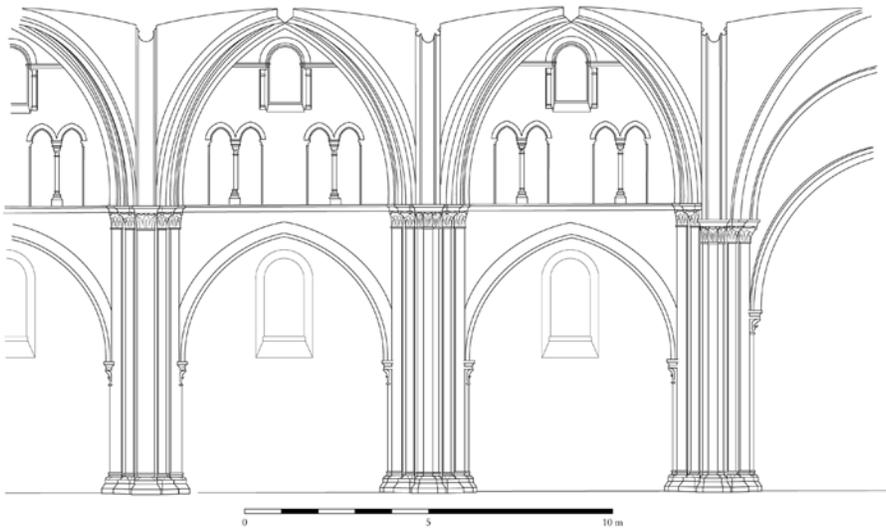


Fig. 5. Saint-Pierre de Montmartre, restitution de l'élévation primitive (dessin É. Baillieux).

18 Sur la cathédrale de Sens, Jacques Henriet, « La cathédrale de Sens : le parti du premier Maître et les campagnes du ^{xii} siècle », *Bulletin monumental*, 140, 1982, p. 81-174 (rééd. dans Jacques Henriet, *À l'aube de l'architecture gothique*, Besançon, 2005, p. 173-267).



Fig. 6. Saint-Pierre de Montmartre, pile composée de la dernière travée, traces d'un chapiteau bûché à la réception des ogives primitives. Cl. Ph. Plagnieux.

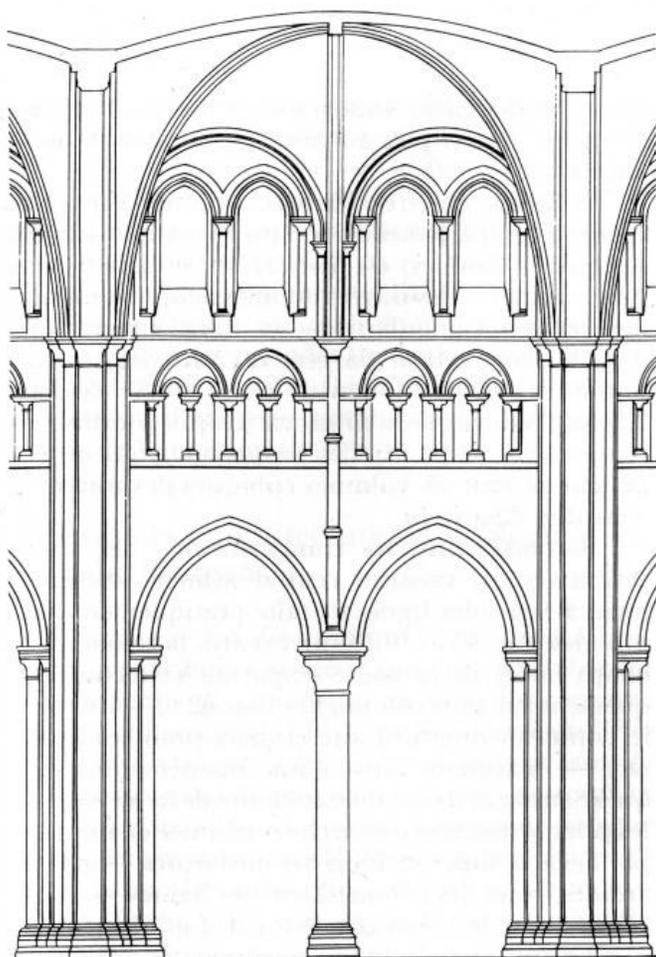


Fig. 7. Sens, cathédrale, restitution de l'élévation primitive de la nef, d'après J. Henriet.



Fig. 8. Étampes, tour Guinette. Cl. S. Berhault.

Compte tenu de ses moyens financiers encore relativement modestes, Louis VI doit être considéré comme un roi bâtisseur, particulièrement sensible aux constructions innovantes propres à transcrire dans la pierre son prestige et son autorité. Le choix d'une nouvelle esthétique pour témoigner d'une fondation royale ne résulte certainement pas du hasard mais traduit un niveau de réflexion extrêmement fécond en matière de renouvellement architectural dans l'entourage du souverain; ce que l'on observe plus encore dans le domaine de l'architecture militaire. Il édifia d'orgueilleux ouvrages de défense, telle la tour de Beauregard à Compiègne, énorme donjon cylindrique de 19 m

de diamètre dressé à l'intérieur de l'ancien palais carolingien¹⁹, ou encore la tour dite de Montmorency pour abriter le trésor royal dans le palais de la Cité à Paris, et, probablement vers 1135, la tour Guinette à Étampes (**fig. 8**). Haute d'un peu plus d'une trentaine de mètres, cette dernière, édifiée sur un plan quadrilobé régulier, se caractérise par une scénographie exceptionnelle qui en fait un emblème du pouvoir capétien²⁰.

Dans la suite immédiate de Montmartre, il est à noter que ces premières expériences en matière d'architecture gothique apparaissent dans le sillage du roi, au sein d'une Île-de-France rayonnant autour de Paris. On pense tout d'abord à Suger, condisciple du futur Louis VI au prieuré de l'Estrée et, dès 1112, impliqué dans les affaires de l'État²¹. La reconstruction de l'abbatiale de Saint-Denis commença vers 1135 par l'avant-nef, l'une des premières manifestations du nouvel art de bâtir, mais encore sujette à quelques tâtonnements²². Le chevet de Saint-Martin-des-Champs à Paris (**fig. 9**), autre incunable de l'architecture gothique au parti tout aussi aventureux que l'avant-nef dionysienne, fut lui aussi mis en chantier vers 1135 par un proche du roi, le prieur Thibaud II²³; rappelons que c'est ce Thibaud qui céda le site de Montmartre à Louis VI. Quant à la cathédrale de Sens (**fig. 7 et 10**), entreprise un peu avant 1140, elle est d'abord l'œuvre de l'archevêque Henri Sanglier. Celui-ci accéda sur le siège métropolitain en 1122 sur l'intervention de son cousin, Étienne de Garlande. Chancelier royal et alors au sommet de sa toute-puissance, celui-ci

19 Christian Corvisier, « La grosse tour du roi à Compiègne, premier donjon circulaire capétien et archétype des tours-maîtresses de Philippe Auguste », *Bulletin de la Société archéologique de Compiègne*, 38, 2002, p. 9-45.

20 Sur la tour Guinette d'Étampes, Nicolas Faucherre, « Le château fort », dans J. Fritsch et D. Hervier (dir.), *Étampes, un canton entre Beauce et Hurepoix (Cahiers du patrimoine, 56)*, Paris, 1999, p. 46-59 et Christian Corvisier, « La grosse tour royale d'Étampes : monument emblématique de la montée en puissance capétienne dans la première moitié du XII^e siècle », dans É. Baillieul (dir.), *Art et architecture à Étampes au Moyen Âge (Mémoires et documents de la Société historique et archéologique de l'Essonne et du Hurepoix, 20)*, 2010, p. 11-42.

21 Sur la vie et l'activité politique de Suger, cf. l'introduction de Françoise Gaspari dans le tome 1 des œuvres de Suger, collection Les Belles Lettres, p. VIII-XXXII (Suger, *Œuvres. 1. Écrits sur la consécration de Saint-Denis. L'Œuvre administrative. Histoire de Louis VII*, Paris, 1997).

22 Pour l'avant-nef de Suger, dont l'ouverture du chantier doit être fixée entre 1130 et 1135, Sumner Mck. Crosby, *The Royal abbey of Saint-Denis from Its Beginnings to the Death of Suger, 475-1151*, New-Haven, 1987, p. 121-165 ainsi que Werner Jacobsen et Michael Wyss, « Saint-Denis : essai sur la genèse du massif occidental », dans Chr. Sapin (dir.), *Avant-nefs et espaces d'accueil dans les églises entre le IV^e siècle et le XII^e siècle*, Paris, 2002, p. 76-87.

23 Sur le chevet de Saint-Martin-des-Champs, Philippe Plagnieux, « Le chevet de Saint-Martin-des-Champs à Paris. Incunable de l'architecture gothique et temple de l'oraison clunisienne », *Bulletin monumental* (numéro spécial *Saint-Martin-des-Champs et la genèse de l'art gothique*), 167, 2009, p. 3-39.



Fig. 9. Saint-Martin-des-Champs, chevet, coupe longitudinale (J. Moulin, A.C.M.H).

usa à cette fin de son influence auprès de Louis VI, de même qu'il profita de l'excellence de ses relations avec le pape Calixte II, oncle maternel de la reine. Ayons à l'esprit que l'auteur de la Chronique de Morigny désigne Étienne de Garlande non seulement comme conseiller intime de Louis VI mais le reconnaît comme roi en second²⁴.

Durant toute sa carrière, Garlande cumula les titres ecclésiastiques et favorisa la reconstruction de nombreux édifices auxquels il était lié. En tant que prévôt du chapitre cathédral de Sens, il était le second personnage de l'église métropolitaine lorsque débuta le chantier²⁵. L'obituaire de Paris rapporte, à la date du 2 juin, que l'archidiacre Étienne répara convenablement la cathédrale²⁶. Lors de la réalisation de la nef proto-gothique de l'église Notre-Dame d'Étampes, vers 1130, il était l'archidiacre de cette collégiale directement

²⁴ Sur Étienne de Garlande, Jean Dufour, « Étienne de Garlande », *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris et de l'Île-de-France*, 122^e à 124^e années, 1995-1996-1997, p. 39-53.

²⁵ Jacques Henriet, « La cathédrale de Sens... », art. cité, p. 94 (rééd. 2005, p. 188)

²⁶ Auguste Molinier, *Obituaires de la province de Sens*, t. 1, première partie, Paris, 1902, p. 133 : [2 juin] *De domo Sancte Marie, obiit Stephanus archidiaconus qui ecclesiam Beate Marie decenter reparavit.*



Fig. 10. Sens, cathédrale, élévation de la nef. Cl. Ph. Plagnieux.

soumise à la famille capétienne²⁷. Doyen du chapitre de Sainte-Geneviève de Paris, il prit probablement une part active dans la modernisation du chevet de l'ancienne église, afin de l'adapter au nouvel art de bâtir d'Île-de-France.

27 Sur l'implication probable d'Étienne de Garlande dans le chantier de la nef d'Étampes, cf. la thèse d'Élise Baillieul, *L'ancienne collégiale Notre-Dame d'Étampes, un monument du premier art gothique*, Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2012, plus particulièrement p. 46-50.

C'est ce que montrent, entre autres, les quelques chapiteaux et tailloirs qui en proviennent, déposés au musée de Cluny²⁸.

Le règne de Louis VI le Gros inaugura la lente reconquête de l'autorité régaliennne. Dans le royaume, le Capétien chercha à limiter le pouvoir des princes territoriaux, en favorisant notamment l'émancipation des villes. À l'intérieur même de son domaine, il alla jusqu'à soumettre les petits seigneurs féodaux, parfois les armes à la main, alors que Paris recouvrait son statut de capitale. Le roi y résida bien davantage que ses prédécesseurs et y impulsa de nombreuses transformations. Et c'est également vers la fin de son règne que l'on assiste à la naissance de l'architecture gothique, portée par cette souveraine impulsion. L'invention de l'architecture gothique doit donc être considérée, tout au moins à ses débuts, comme l'un des marqueurs emblématiques du règne de Louis VI.

28 Sur cette campagne de travaux, cf. Isabelle Marquette, *La sculpture de l'église Sainte-Geneviève dans le contexte artistique parisien des x^e et xii^e siècles*, mémoire de Master II, 2008, Université de Franche-Comté. Cf. également, May Vieillard-Troïekouroff, « L'église Sainte-Geneviève de Paris du temps d'Abélard », dans *Pierre Abélard. Pierre le Vénérable. Les courants philosophiques, littéraires et artistiques en Occident au milieu du xii^e siècle*, Paris, 1975, p. 745-760 ; Xavier Dectot, *Musée national du Moyen Âge-Thermes de Cluny. Catalogue. Sculpture des x^e-xii^e siècles*, Paris, 2005, p. 49-51 et p. 56-61, n° 51 à 61 ; ainsi que Dany Sandron, « De l'antique au gothique : un chapiteau en marbre du chœur de Sainte-Geneviève de Paris (vers 1130-1140), dans C. Blondeau, B. Boissavit-Camus, V. Boucherat et P. Volti (dir.), *Ars auro gemmisque prior. Mélanges en hommage à Jean-Pierre Caillet*, Turnhout, 2013, p. 421-430.

LE PORTRAIT DU ROI DE FRANCE OU L'AUTORITÉ EN PERSONNE DANS LA SCULPTURE COMMUNALE (CLERMONT-EN-BEAUVAISIS, ORLÉANS ET COMPIÈGNE, FIN DU XIV^E-DÉBUT DU XVI^E S.)

CÉCILE BULTÉ

Docteur en histoire de l'art — Université Paris Sorbonne

Eugène Viollet-le-Duc, dans son roman *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, décrit la maison commune idéale et les sculptures qui la décorent. Ces dernières font l'objet de longues discussions entre les échevins de la ville de « Clusy ». Les uns proposaient « des figures allégoriques : la Vigilance, la Prudence, la Force, la Justice, la Charité et la Liberté ; les autres demandaient des statues de souverains : Charlemagne, Louis le Gros, Philippe Auguste, saint Louis, Charles VII et Louis XI »¹. La statuaire à effigie princière, connue dans les bâtiments royaux des XIV^e et XV^e siècles, se rencontre également dans les maisons communes de Clermont-en-Beauvaisis, Orléans et Compiègne. Édifiées entre le début de la guerre de Cent ans et le règne de Louis XII, leurs façades sont décorées de statues à l'effigie de Charlemagne, des Capétiens et des Valois. Ces portraits constituent un motif alors inédit dans la sculpture communale, où l'on rencontre plus généralement des figures saintes, animales, héraldiques ou emblématiques. Ces sculptures ont été mutilées ou partiellement détruites par les iconoclastes huguenots ou révolutionnaires. Les modèles d'origine peuvent toutefois être appréhendés à travers les vestiges des bâtiments et les détails topographiques ou iconographiques fournis par les registres de délibération des villes.

La présence de statues royales dans un bâtiment municipal est largement passée sous silence dans les publications sur l'architecture civile de C. Enlart ou M. Battard, qui s'attachent avant tout à présenter la maison commune comme signe de l'émancipation du pouvoir urbain². J. M. Pérouse de

1 Eugène Viollet-le-Duc, *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale*, Paris, 1878, p. 251.

2 Camille Enlart, *Manuel d'archéologie française depuis les temps mérovingiens jusqu'à la Renaissance*, 2. *Architecture civile*, Paris, 1929, spéc. p. 251-350 ; Marius Battard, *Beffrois, halles, hôtels de ville dans le Nord de la France et la Belgique*, Arras, 1948.

Montclos, dans sa synthèse sur les hôtels de ville de France, propose d'y voir l'expression par excellence de « l'hommage » rendu au roi par la commune³. Considéré dans le contexte politique des ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, le choix d'un tel décor constitue sans doute la manifestation d'un dialogue entre les institutions, au sein duquel la ville exprime sa loyauté en échange de la reconnaissance de ses libertés et privilèges. Mais cette lecture n'explique pas pourquoi les institutions urbaines ont recours au genre du portrait. Elles choisissent en effet de représenter la royauté par des effigies réalistes et identifiées à des personnages historiques plutôt que par des signes plus abstraits, héraldiques ou emblématiques. La spécificité du type iconographique mobilisé interroge l'effet d'autorisation que produit cette personnalisation du corps du roi⁴. La question renvoie donc à la notion d'autorité. Largement interrogée par les historiens de l'Antiquité et du Moyen Âge, elle se définit comme ce qui augmente ou accroît⁵ mais se distingue du pouvoir ou d'une puissance de contrainte⁶. Elle peut éclairer en quoi ces portraits royaux ne relèvent pas d'une simple substitution de l'autorité royale à l'autorité urbaine mais d'une combinaison d'autorités caractéristique de l'autorisation. Il ne s'agit donc pas de re-définir la notion d'autorité mais de l'aborder du point de vue de l'histoire de l'art afin de montrer comment le mécanisme d'autorisation permet de comprendre comment les institutions urbaines de la fin du Moyen Âge peuvent mobiliser des images d'autorité à leur profit. La personnalisation de l'effigie royale permet en effet aux institutions urbaines de se mettre en relation avec des éléments qui leur sont extérieurs et les font voir comme légitimées par des autorités qui leur sont supérieures.

3 Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Hôtels de ville de France*, Paris, Imprimerie nationale, 2000, p. 57.

4 L'interrogation fait référence aux réflexions sur les modes de représentation de la royauté proposées par Ernst Kantorowicz, « Les deux corps du roi », dans *Œuvres*, Paris, 2000, p. 643-999.

5 Gérard Leclerc, *Histoire de l'autorité. L'assignation des énoncés culturels et la généalogie de la croyance*, Paris, 1996, chap. 4, « La chrétienté médiévale et l'*auctoritas* » ; André Magdelain, *Jus imperium auctoritas : études de droit romain*, Rome, 1990 ; Michel Zimmermann (dir.), *Auctor et Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale, Actes du colloque tenu à l'Université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, Paris, 2001.

6 Sur les lectures possibles de la distinction entre *auctoritas* et *potestas*, voir : Pierre Toubert, *L'Europe dans sa première croissance : de Charlemagne à l'an mil*, Paris, 1994, chap. 11, « La doctrine gélasienne des deux pouvoirs : une révision ».

Autorité et parenté (Clermont en Beauvaisis, vers 1373)

La première maison commune comportant une effigie royale personnalisée est celle de Clermont-en-Beauvaisis. Le bâtiment est mentionné dans un dénombrement de 1373 sous le nom de « halle aux draps »⁷. Adossé à l'enceinte par son mur oriental, il est élevé dans le cadre du chantier des fortifications urbaines, mené dans le dernier quart du ^{xiv}^e siècle⁸. L'édifice abrite alors plusieurs institutions : le baillage, la prévôté et le conseil de ville. Cette cohabitation, inhabituelle au ^{xiv}^e siècle, manifeste la présence locale de l'administration royale. La ville, affranchie par les Capétiens au milieu du ^{xii}^e siècle, est en effet le siège d'une prévôté et d'un baillage depuis le ^{xiii}^e siècle. Philippe de Beaumanoir y occupa la fonction de bailli en 1280, quelques années avant d'achever les *Coutumes de Beauvaisis* dans lesquelles un chapitre est spécifiquement consacré au gouvernement urbain⁹. Cette présence de la royauté est également manifeste dans la sculpture communale. Mais elle se donne à voir dans une relation qui la rattache à la ville.

La façade de la maison commune est décorée d'une ensemble de sculptures inédit, composé des effigies en pied et couronnées de saint Louis, du comte Robert de Clermont et de Charles IV (**fig. 1**). Chacune est abritée sous une niche à gâble fleuronné, restaurée en 1874-1875 par Selmersheim selon un style plus spécifique à la sculpture flamboyante de la fin du ^{xv}^e siècle. Les statues elles-mêmes, en revanche, se rapprochent davantage des modèles de la grande sculpture royale du ^{xiv}^e siècle. Elles se détachent en effet sur une façade de dix-sept mètres dépouillée de tout autre ornement, occupant toute la largeur du premier étage. Cette démarcation produit un double effet d'isolement et d'élévation de la figure princière. Chez saint Louis et Charles IV (**fig. 2 et 3**), un manteau épais et enveloppant accentue la monumentalité de l'effigie, sculptée à taille réelle.

La présence de deux rois capétiens rappelle les cycles dynastiques déployés dans la sculpture parisienne depuis le ^{xiii}^e siècle : ceux des rois de Judas en façade de Notre-Dame, des souverains français au Palais de la Cité

7 Le terme désigne le marché qui se tenait sous le portique à arcades brisées, vestige d'un bâtiment plus ancien construit à la fin du ^{xii}^e siècle ; René Parmentier, *L'Ancien Clermont (en Beauvaisis). Monuments, rues, maisons. Étude historique et archéologique*, Abbeville, 1924, p. 43. Entre les arcades, une série de visages d'hommes et de femmes aux traits individualisés sont issus de ce premier bâtiment et s'apparentent aux masques anthropomorphes qui ornent les parties sommitales de la maison commune de Boulogne-sur-Mer, édifiée au milieu du ^{xiii}^e siècle ; Camille Enlart, *Les monuments anciens de Boulogne*, Boulogne-sur-Mer, 1899, p. 284-286.

8 Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Hôtels de ville...*, *op. cit.*, p. 30.

9 Philippe de Beaumanoir, *Coutumes de Beauvaisis*, Paris, 1970, 2 vol.



Fig. 1. Clermont-en-Beauvaisis, Maison commune, vers 1373 [© C. Bulté]



Fig. 2. Clermont-en-Beauvaisis, Maison commune, Saint Louis, avant 1373
[© C. Bulté]



Fig. 3. Clermont-en-Beauvaisis, Maison commune, Charles IV, avant 1373
[© C. Bulté]

sous Philippe le Bel ou, au cours des mêmes décennies que le chantier de Clermont, des Valois dans la vis du Louvre sous Charles V. Pourtant, les archives de la ville ne font pas mention d'une intervention royale au sein de ce chantier, probablement mené par les magistrats urbains. Ces derniers contribuent par là à la diffusion publique de l'image des Capétiens.

L'ensemble sculpté de Clermont emploie également le modèle royal pour le mettre en scène dans sa relation avec la ville. D'abord à travers l'effigie de Charles IV, né en 1294 dans le comté de Clermont. Ensuite par la représentation du comte Robert, dernier fils de saint Louis et de Marguerite de Provence (**fig. 4**). Il est aussi le descendant des comtes de Clermont qui, en 1197, octroyèrent à la ville sa première charte. L'autorité de la figure se fonde ainsi sur une relation de parenté qui donne à voir sa double filiation avec les fondateurs de la commune et un lignage royal. Expression des privilèges urbains, l'effigie comtale permet ainsi de montrer comment ces privilèges sont autorisés par la royauté, et comment cette autorité se manifeste par le thème généalogique.

Ni les armoiries urbaines, pourtant visibles dans de nombreux échevinages à la fin du ^{xiv}^e siècle, ni les effigies des magistrats, connues dans les sceaux urbains¹⁰, ne figurent à l'extérieur ou l'intérieur du bâtiment. Cet ensemble de sculpture témoigne à ce titre d'une modalité particulière du faire-voir de la ville selon laquelle cette dernière n'est pas clairement énoncée en tant qu'institution. Du point de vue figuratif, l'institution urbaine se représente toutefois et de manière indirecte par la relation de parenté entre les comtes de Clermont et les Capétiens que la sculpture fait voir. Cette stratégie de représentation de la commune se démarque par le recours au portrait, alors inédit parmi les nombreuses maisons communes édifiées ou reconstruites pendant la guerre de Cent ans¹¹. Mais elle se rapproche des campagnes de blasonnement menées par les villes dans le dernier quart du ^{xiv}^e siècle, consistant à apposer conjointement les armoiries urbaines et celles du roi en façade de la maison commune, dans la salle du conseil ou sur les portes de l'enceinte¹². Elle s'impose enfin

10 Elles demeurent toutefois et quantitativement moins représentées que les sujets architecturaux; Ambre Vilain, *Imago urbis : les représentations architecturales sur les sceaux de ville en Europe septentrionale (fin ^{xii}^e-fin ^{xv}^e siècle)*, Paris, à paraître.

11 Pour ne citer que quelques exemples, les maisons communes d'Albi, Avignon, Beaune, Bordeaux, Chartres, Dijon, Lille, Lyon, Montpellier, Nantes, Nevers, Paris, Rodez, Saint-Quentin, Toulouse ou Valenciennes sont édifiées, agrandies ou reconstruites entre 1350 et 1450. Cécile Bulté, *Images dans la ville. Décor monumental et identité urbaine en France à la fin du Moyen Âge*, Paris, à paraître.

12 Observée dans la plupart des grandes villes du royaume, cette campagne a fait l'objet d'une étude spécifique dans le cadre du Val de Loire : Cécile Bulté, « Emblématique royale dans les



comme un des exemples les plus précoces de l'épanouissement de l'iconographie royale dans les maisons communes de la fin du Moyen Âge qui, autour de 1500, s'enrichit de nouvelles combinaisons avec l'iconographie religieuse.

Fig. 4. Clermont-en-Beauvaisis, Maison commune, Robert de Clermont, avant 1373 [© C. Bulté]

Autorité et sacré (Orléans, 1503-1513)

Dès la fin du ^{xiv}^e siècle, plusieurs maisons communes ou consulats se dotent d'images religieuses. La Vierge et les anges, en particulier, apparaissent dans les décors peints ou sculptés de ceux d'Albi, Toulouse, Amiens, Dijon ou Rouen¹³. À Orléans, elles présentent la particularité de s'articuler à un ensemble combinant l'effigie royale aux emblèmes urbains.

Le siège de l'institution orléanaise est situé dans l'hôtel des Créneaux de la rue Sainte-Catherine, loué par les échevins à partir de 1428 puis acheté en 1443 pour la somme de quatre cent écus d'or¹⁴. Entre 1503 et 1513, le bâtiment est agrandi par l'achat de plusieurs maisons contiguës et sa façade entièrement refaite pour accueillir, au premier étage, une série de cinq effigies couronnées et sculptées en ronde-bosse. Ces statues, mutilées par les huguenots en 1562, sont connues par les relevés d'A. Verdier et F. Cattois au milieu du ^{xix}^e siècle

.....
hôtels de ville du Val de Loire, 1440-1510 », dans A. Salamagne (dir.), *Hôtels de ville. Architecture publique à la Renaissance*, Tours/Rennes, p. 193.

13 Cécile Bulté, *Images dans la ville...*, *op. cit.*

14 Eugène Jarry, « Hôtels et maisons », dans *Congrès archéologique de France, XCIII^e session tenue à Orléans*, 1930, p. 136.

(fig. 5), restituant cinq portraits des derniers Valois, de Charles VI à Louis XII¹⁵. D'après L. de la Buzonnières, la thématique royale était également visible à travers un relief de la corniche figurant deux anges tenant un cœur d'où s'échappe un lis, ainsi qu'un semé de cœur et de fleur de lys sur les pilastres du rez-de-chaussée¹⁶. Le motif du semé est alors connu depuis 1500 en façade de l'hôtel de ville de Blois, où les lys de Louis XII et les hermines d'Anne de Bretagne couvraient le rez-de-chaussée¹⁷; il se retrouve à Beaugency, entre 1515 et 1526, accompagnant les salamandres de François I^{er}¹⁸.

Le décor de l'hôtel des Créneaux se distingue de celui de Clermont-en-Beauvaisis par le recours au thème de la guerre et du combat. L'effigie de Charles VII, dans la mémoire collective des orléanais, évoque le rôle qu'a tenu la ville dans la guerre de Cent Ans et la victoire sur les Anglais par la reconquête de la Guyenne en 1453. Alors que les portraits de Clermont revêtent d'amples manteaux, plusieurs parmi ceux d'Orléans sont dotés d'armures, d'épées ou de pavois. Si ces attributs ne sont connus que par les relevés du xix^e siècle, ils présentent une cohérence certaine avec le décor du beffroi mis en œuvre quelques années plus tôt. Les magistrats d'Orléans commandent en effet au fondeur Jacquet le Roux une statue en cuivre de saint Michel terrassant le dragon de quatre cent cinquante neuf livres, apposée en 1495 au sommet de la flèche¹⁹. L'image de l'archange combattant, qui figure également en façade de la porte Renard depuis 1461²⁰, renvoie tout autant à son statut de saint patron de la royauté qu'à sa fonction protectrice. Le thème se retrouve à l'hôtel de ville d'Amboise où, en 1497, une statue de saint Michel peinte d'or et d'azur est placée au sommet du bâtiment²¹. Si la sculpture de l'hôtel des Créneaux a

15 Louis Augustin Léon Nouel de la Buzonnières, *Histoire architecturale de la ville d'Orléans*, Paris, 1849, vol. 1, p. 182; Aymar Verdier et François Cattois, *Architecture civile et domestique au Moyen Âge et à la Renaissance*, Paris, 1855, vol. 2, p. 138-139.

16 Louis Augustin Léon Nouel de la Buzonnières, *Histoire architecturale...*, *op. cit.*, p. 180.

17 Ce décor est apposé dans le cadre de la reconstruction de l'édifice en 1500, dont le financement est en partie assuré par le couple royal; Cécile Bulté, « Emblématique royale dans les hôtels de ville du Val de Loire, 1440-1510 », dans A. Salamagne (dir.), *Hôtels de ville. Architecture publique...*, art. cité, p. 193.

18 Ces motifs sont toujours visibles aux deux premiers niveaux de l'édifice; Daniel Bontemps, « L'hôtel de ville de Beaugency au début du xvi^e siècle », dans A. Salamagne (dir.), *Hôtels de ville...*, *op. cit.*, p. 177-187.

19 La statue est également détruite par les huguenots en 1562; Eugène Jarry, « Hôtels et maisons... », art. cité, p. 139.

20 Françoise Michaud-Fréjaville, « La forteresse d'Orléans », dans *Le paysage urbain au Moyen Âge, Actes du XI^e Congrès des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur*, Lyon, 1981, p. 67.

21 Lucie Gaugain, « Pouvoir royal et architecture édilitaire à Amboise à la fin du xv^e siècle », dans A. Salamagne (dir.), *Hôtels de ville...*, *op. cit.*, p. 108.

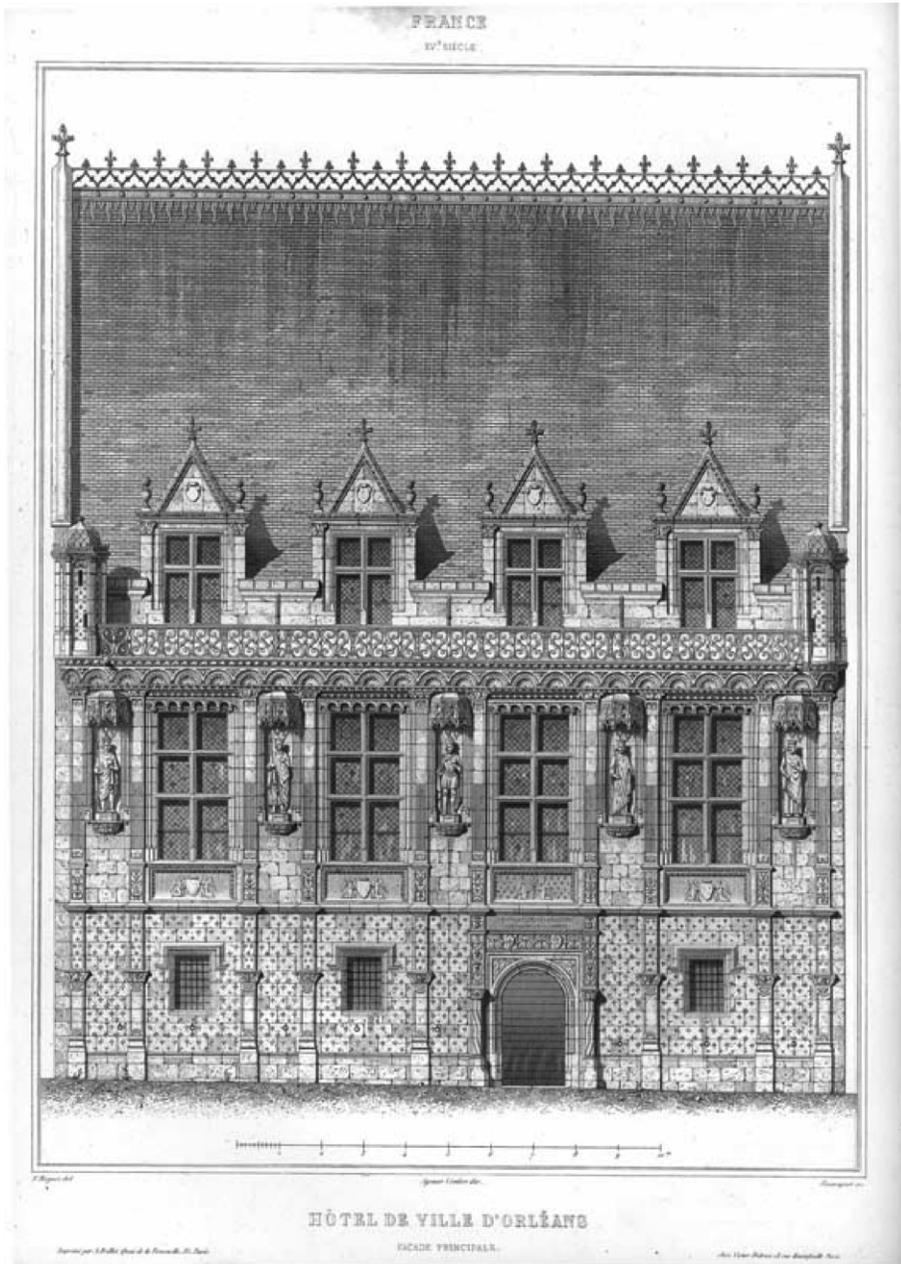


Fig. 5. Orléans, Hôtel de ville, relevé en élévation de la façade ouest [© Aymar Verdier et François Cattois, Architecture civile et domestique au Moyen Âge et à la Renaissance, Paris, Didron, 1855]

perdu sa polychromie, l'exemple d'Amboise permet toutefois d'envisager que la statue du beffroi, ainsi que le semé de fleur de lis du premier niveau pouvaient, de la même manière, exposer les couleurs de la royauté. Plus certainement, la relation topographique établie entre l'effigie royale et l'archange met en évidence la force et la puissance comme vertu du prince. Dans le contexte des guerres d'Italie, la sculpture d'Orléans trouve une nouvelle actualité qui la rapproche de l'imagerie du roi-chevalier diffusée sous le règne de Louis XII et participant, d'après N. Hochner, à une héroïsation de la personne royale²².

Si la sculpture d'Orléans met en évidence l'effigie royale, les représentations directes ou indirectes de la ville n'en sont pas moins visibles depuis l'extérieur. L'effigie de Charles VI peut en effet rappeler que le souverain a octroyé aux orléanais le droit de se réunir en conseil par la charte du 2 mars 1385. Placée en introduction de la série de rondes-bosses, elle apparaît comme figure doublement fondatrice, et de la dynastie des Valois telle que la façade l'expose, et des privilèges de la ville. Le recours à l'effigie princière, comme à Clermont, apparaît ainsi comme l'image d'une autorité garante des privilèges urbains. Celle-ci vient, par ce biais, enrichir une iconographie de l'institution urbaine déjà présente dans l'hôtel des Créneaux à travers les armoiries de la ville, peintes sur deux verrières de la salle haute par le verrier Rolant de Monglane en décembre 1444²³.

En 1468-1469, une autre verrière « à ung rond de Notre-Dame » est posée dans la chambre basse de l'hôtel des Créneaux par le verrier Geldaff²⁴. Si les registres aux comptes ne fournissent pas d'autres précisions iconographiques, ils permettent d'observer le fonctionnement combinatoire formé par l'ensemble des peintures et des sculptures. Réunissant les signes d'institutions civiles et sacrées, il multiplie les effigies royales autant que les saints protecteurs. Plutôt que de faire apparaître une institution de manière isolée, il l'associe à d'autres selon le principe de l'autorité du tiers : tandis que la commune se montre comme une institution garantie par l'autorité royale, celle-ci est à son tour légitimée par la présence de figures sacrées qui rappellent l'origine divine du pouvoir politique. L'exemple de Compiègne, où se manifeste la même pluralité, manifeste plus spécifiquement comment l'autorité circule d'une institution à l'autre.

²² Nicole Hochner, *Louis XII : les dérèglements de l'image royale (1498-1515)*, Seyssel, 2006.

²³ Clément Alix, « L'hôtel des Créneaux d'Orléans : les aménagements architecturaux du XIII^e au XVI^e siècle », dans A. Salamagne (dir.), *Hôtels de ville... , op. cit.*, p. 68.

²⁴ Orléans, AM, CC 560, dans Paul Veyrier du Muraud, *Inventaire sommaire des archives communales antérieures à 1790. Ville d'Orléans*, Orléans, 1866, p. 106.

Autorité et transmission (Compiègne, 1504-1511)

La commande d'images mariales par une institution communale ne constitue pas un cas isolé. Aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, les consuls d'Albi, Montpellier, Nîmes, Toulouse et les échevins de Tours, Rouen ou Lille font peindre des représentations de la Vierge sur panneaux de bois ou sur des verrières. D'après les registres de délibération de ces villes, ils destinent ces images à la salle du conseil et privilégient, le plus souvent, les thèmes de la Vierge à l'Enfant ou de l'Annonciation²⁵. Le décor de l'hôtel de ville de Compiègne constitue à ce titre un cas particulier : l'Annonciation, représentée sous forme de sculpture monumentale, apparaît à l'extérieur de l'édifice, au centre de la façade et dominant par sa taille toutes les autres sculptures.

Cette façade, large de vingt-quatre mètres et surmontée d'un beffroi de près de cinquante mètres de hauteur, a plusieurs fois été modifiée depuis le ^{xvii}^e siècle. Le premier étage était à l'origine décoré de six statues en pied distribuées autour d'une grande niche centrale (**fig. 6**). Deux d'entre elles ont disparu avant 1650, les quatre autres retirées par le Directoire en 1792. Replacées pendant la campagne de restauration de Paul Verdier en 1845, elles représentaient Charlemagne, saint Louis, saint Denis et le cardinal Pierre d'Ailly²⁶. La niche centrale est actuellement occupée par une statue équestre de Louis XII, exécutée en 1869 sur le modèle de celle du château de Blois²⁷ (**fig. 7**). L'œuvre remplace le groupe de l'Annonciation, attesté par les comptes des octrois de 1505-1508 précisant que « Nicolas d'Estrées, tailleur d'ymages, a esté payé la somme de 19 livres 4 sols parisis pour la façon de six ymages [...] pour mettre au devant de l'ostel de la ville comme l'Annonciation, le roy Charllemaine et aultres saints à plain [...] »²⁸. » La sculpture du bâtiment ne se conforme donc pas à l'iconographie du sceau de Compiègne, où figure un chevalier armé d'une épée et d'un baudrier, entouré de deux groupes de moines²⁹.

L'importance des dimensions de la niche du premier étage, centrée et surmontant le portail d'entrée, l'apparente à celle du château de Pierrefonds sur lequel elle peut avoir pris modèle. Le recours aux modes de représentation des princes est plus manifeste encore par la présence des effigies des saints

²⁵ Cécile Bulté, *Images dans la ville...*, *op. cit.*

²⁶ Arthur de Marsy (comte), « Hôtel de ville de Compiègne », dans *Congrès archéologique de France, 44^e session tenue à Senlis, 1877*, p. 321-378. Sur les campagnes de restaurations de l'édifice : Jean-Marie Pérouse de Montclos, *Hôtels de ville...*, *op. cit.*, p. 82.

²⁷ Elle remplace la statue équestre de Louis XIV sculptée par Gilles Guérin en 1653 ; Arthur de Marsy (comte), « Hôtel de ville de Compiègne... », art. cité, p. 345.

²⁸ Compiègne, AM, CC 34, 1505-1508, fol. 89, cité dans : *ibid.*, p. 342.

²⁹ Brigitte Bedos, *Corpus des sceaux français du Moyen Âge*, I. *Les sceaux des villes*, Paris, 1980, n° 218, p. 187.



Fig. 6. Compiègne, Hôtel de ville, 1504-1511 [© C. Bulté]



Fig. 7. Compiègne, Hôtel de ville, Louis XII [© C. Bulté]

patrons de la royauté comme saint Denis, saint Louis et Charlemagne (**fig. 8 à 10**). La statue de ce dernier, à l'origine dotée « d'une espée mise au poing »³⁰, renoue avec le thème de la puissance comme qualité personnelle du prince à l'instar de la sculpture d'Orléans. La figure de saint Louis peut évoquer, quant à elle, les relations privilégiées qu'entretient Compiègne avec les Capétiens depuis Louis VI, qui accorda à la commune sa première charte en 1153³¹. Sous les Valois, où la ville constitue une étape habituelle sur le chemin du sacre royal, le soutien de la royauté se concrétise par le financement apporté par Louis XII en 1504 pour la construction de la charpente de l'hôtel de ville³².



Fig. 8 à 10. Compiègne, Hôtel de ville. De gauche à droite : saint Denis, saint Louis, Charlemagne [© C. Bulté]

30 Compiègne, AM, CC 34, 1505-1508, fol. 120, cité dans : Arthur de Marsy (comte), « Hôtel de ville de Compiègne... », art. cité, p. 343.

31 André Chédeville, « Le mouvement communal en France aux ^x^e et ^{xii}^e siècles, ses éléments constitutifs et ses relations avec le pouvoir royal », dans R. Favreau, R. Rech, Y.-J. Riou (éd.), *Bonnes villes du Poitou et des pays charentais (xii^e-xvii^e siècles) : communes, franchises et libertés, Actes du Colloque tenu à Saint-Jean-d'Angély, les 24-25 septembre 1999, à l'occasion du 8^e centenaire des chartes de communes*, Poitiers, Société des Antiquaires de l'Ouest, 2002, p. 20.

32 Compiègne, AM, CC 36, fol. 97, cité dans Arthur de Marsy (comte), « Hôtel de ville de Compiègne... », art. cité, p. 340.



Fig. 11. Compiègne, Hôtel de ville, Pierre d'Ailly
[© C. Bulté]

S'il n'est pas étonnant, à ce titre, de rencontrer les armes de France sculptées en façade de l'édifice, la part accordée à la représentation de la ville est plus singulière. Le portail d'entrée est d'abord surmonté de la statue du cardinal Pierre d'Ailly, bien reconnaissable à son *galero* (fig. 11). Connu comme trésorier de la Sainte-Chapelle et aumônier de Charles VI, le théologien est aussi né à Compiègne en 1351. La statue affiche ainsi une relation entre ville et royauté, que le décor héraldique vient à son tour prolonger. Les armoiries de Compiègne étaient en effet sculptées, d'après F. Cattois et A. Verdier, dans une des deux niches aménagées au centre du rez-de-chaussée, tenues par des hommes sauvages et faisant pendant aux armes de France présentées par un ange³³. L'héraldique donne ainsi à voir une hiérarchie entre les institutions, distinguées entre le sacré et l'animal. Le même procédé se retrouve dans le décor héraldique l'hôtel des Échevins de Bourges, où les tenants des armoiries se répartissent de même entre anges pour les armes de France et homme sauvage pour les armes de la ville³⁴. Cette dernière n'en demeure pas moins valorisée par la créature, incarnation de la force et de la puissance dans les romans de chevalerie, équivalent animal des guetteurs armés sculptés au

33 Les auteurs se fondent sur des témoignages de la fin du XVIII^e siècle; Aymar Verdier et François Cattois, *Architecture civile et domestique...*, *op. cit.*, vol. 1, p. 173. Seules les armes de France sont attestées par les registres de délibération de Compiègne, précisant que « Martin Le Roy, tailleur d'ymages a esté payé la somme de 56 sols parisins pour ses peines et saillaires d'avoir taillé les armes du Roy nostre Sire pour mettre au devant de l'ostel de la ville »; Compiègne, AM, CC 34, fol. 90, cité dans Arthur de Marsy (comte), « Hôtel de ville de Compiègne... », art. cité, p. 344.

34 Sur le décor sculpté de l'hôtel des Échevins de Bourges, voir : Pierre-Gilles Girault, « La draperie dans l'emblématique des échevins de Bourges », *Cahiers d'archéologie et d'histoire du Berry*, 162, juin 2005, p. 21-32.

sommet de la tourelle de l'hôtel berruyer³⁵. À Compiègne, elle fait de même écho aux attributs guerriers portés par Charlemagne. La combinaison de l'héraldique royale et urbaine, dotées de tels attributs, souligne le rôle de ces institutions, protectrices et garantes de la paix dans le royaume ou dans la ville.

Si les signes de l'institution urbaine sont systématiquement mis en relation avec ceux d'une autre institution, ils n'occupent pas moins une place centrale dans le décor en façade. D'après les comptes de 1505-1508, les magistrats ont en effet rémunéré Anthoine le Caron, tailleur d'images, pour « avoir entaillé et fait les armes de la ville, ensemble et un pot et litz pour mettre au devant de l'ymage de Notre-Dame au paon de devant dudit hostel de la ville. »³⁶ Alors que la plupart des maisons communes des ^{xiv}e et ^{xv}e siècles destinent l'image de l'Annonciation à la salle du conseil, celle de Compiègne la projette à l'extérieur et au centre de la façade, selon des dimensions monumentales. La visibilité privilégiée du thème peut être expliquée par la proximité établie entre les armoiries de la ville et le vase de lys. La mise en scène rappelle à cet égard l'iconographie des sceaux urbains, où la Vierge apparaît en prière comme protectrice de la cité³⁷.

L'appropriation des images mariales par les communes françaises s'inscrit dans le prolongement des modes de représentation de la royauté qui, à la fin du Moyen Âge, ont recours à la figure de la Vierge en majesté, de la Vierge-Reine ou du Couronnement de la Vierge comme métaphore du sacre³⁸. Dans l'hôtel de ville de Compiègne, l'épisode de l'annonce de la naissance du Christ est associé aux emblèmes urbains, signes abstraits de l'institution, ainsi qu'au paon, symbole christique : la mise en scène met en évidence l'épisode comme image de l'avènement du nouveau règne christologique. En présence

35 Pour en consulter des photographies, voir : Jean-Yves Ribault, « L'hôtel des Échevins de Bourges », dans A. Salamagne (dir.), *Hôtels de ville...*, op. cit., p. 125 et 129.

36 Compiègne, AM, CC 34, fol. 90, cité dans Arthur de Marsy (comte), « Hôtel de ville de Compiègne... », art. cité, p. 343.

37 Brigitte Myriam Bedos-Rezak, « Du modèle à l'image. Les signes de l'identité urbaine au Moyen Âge », dans M. Boone, É. Lecuppre-Desjardins et J.-P. Sosson (éd.), *Le verbe, l'image et les représentations de la société urbaine au Moyen Âge. Actes du colloque international tenu à Marche-en-Famenne du 24 au 27 octobre 2001*, Anvers, 2002, p. 198.

38 Sur les usages politiques des images mariales : Daniel Russo, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique », dans D. Iogna-Prat, É. Palazzo et D. Russo (éd.), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, p. 173-291. Sur le Couronnement de la Vierge comme métaphore du sacre, voir également : Jean-Louis Biget, Jean-Claude Hervé et Yvon Thébert, « Expressions iconographiques et monumentales du pouvoir d'État à la fin du Moyen Âge : l'exemple d'Albi et de Grenade », dans *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne, Actes de la table ronde organisée par le CNRS et l'ÉFR, Rome, 15-17 octobre 1984*, Rome, 1985, pp. 245-279.

de signes ou effigies institutionnelles, l'Annonciation apparaît comme une image métaphorique de la transmission, en l'occurrence celle du pouvoir de gouverner qui circule du sacré à la royauté et de la royauté à la ville. L'enjeu de la représentation de la scène est sur ce point comparable à celui des *Maesta* du Trecento commandées par les gouvernements des cités-états italiennes, que D. Russo considère comme expression de « formes de gouvernement de transition entre des régimes christocentriques et des régimes conçus autour de la "chose publique" [...] »³⁹ À cet égard, l'Annonciation de Compiègne ne peut être vue seulement comme un rappel de l'origine divine du pouvoir de gouverner. Elle montre aussi comment l'autorité peut se transmettre et comment cette transmission passe par le ventre de Marie.

Les gouvernements de Clermont-en-Beauvaisis, Orléans et Compiègne se donnent à voir par le corps : celui du fondateur qui garantit, du saint qui protège, du parent qui transmet. Mais ces communes ne se représentent pas pour autant elles-mêmes sous une forme personnifiée comme les portraits de ses magistrats ou une figure allégorique. D'après ces exemples et parmi les institutions civiles, seul le roi possède le privilège d'être représenté en personne, tandis que la ville n'est directement figurée que par les signes abstraits de ses armoiries. Cette distinction entre portrait et héraldique donne ainsi à voir deux institutions qui se reconnaissent et s'autorisent mutuellement tout en conservant une hiérarchie entre elles. Elle fait apparaître le fonctionnement combinatoire du faire-voir de l'autorité et de la réciprocité de ses effets. Si la personnalisation de l'image royale renforce l'affirmation de la fidélité de la ville au roi, elle ne relève pas pour autant d'une substitution d'une autorité à une autre. D'une part, l'autorité de la ville est augmentée par la représentation personnalisée d'une autorité garante de ses libertés et privilèges. D'autre part, cette personnalisation contribue à diffuser et ancrer l'image de la royauté dans le paysage urbain. Par la commande de sculpture, les villes se font premier chantre du culte royal. La statuaire communale témoigne à cet égard d'une modalité du faire-voir commune aux institutions civiles de la fin du Moyen Âge selon laquelle le gouvernement n'est pas représenté en tant que tel mais à travers le corps comme métaphore du politique. Mais la personnalisation de ce corps ne débouche pas sur l'effacement de l'autorité communale. Elle contribue au contraire à l'augmenter en la rattachant à des figures de la parenté, du sacré ou de la transmission, historiquement situées mais porteuses d'autorités généalogiques, dynastiques ou religieuses

39 Daniel Russo, « Les représentations mariales dans l'art d'Occident... », art. cité, p. 284.

qui les dépassent. La métaphore de la transmission apparaît comme la meilleure expression d'une autorité qui se communique, qui accroît la dignité de celui qui la reçoit et peut à son tour la transmettre. Par cette mobilisation de figures qui sont à la fois des types et des personnages historiques, les villes se donnent à voir par la marque de leur propre historicité tout en s'ancrant dans un temps qui dépasse l'histoire. Elles contribuent du même coup à faire de la royauté une autorité particulière, qui lie le gouvernement historique des choses avec le gouvernement atemporel des âmes.

PASCAL I^{ER} : AUTORITÉ PONTIFICALE ET CRÉATION ARTISTIQUE À ROME AU DÉBUT DU IX^E SIÈCLE QUELQUES NOTES

CARLES MANCHO

Institut de Recerca en Cultures Medievales (IRCVM)
— Universitat de Barcelona

Le texte qui suit propose quelques pistes de réflexion issues de la journée d'études tenue à Paris sous le titre *Faire et voir l'autorité*¹. Le sujet étant très vaste, deux aspects précis retiendront notre attention : « faire » et « voir », dans le contexte du pontificat de Pascal I^{er}, entre le 817 et le 824, long de sept ans à peine, mais marqués par une intense activité édilitaire². La principale source permettant de connaître précisément l'activité des pontifes des VIII^e et IX^e siècle est le *Liber Pontificalis*³; nos remarques s'appuieront ici sur cette source

- 1** Je remercie vivement Anne-Orange Poilpré, d'abord, pour son invitation à cette journée d'étude, ensuite, pour son attention et ses suggestions pendant la correction de ce texte.
- 2** Sur le pontificat de Pascal I^{er} : Andrea Piazza, « Pasquale I, santo », dans *Enciclopedia dei Papi*, Roma, Enciclopedia italiana-Treccani, 2000, en ligne : [http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-pasquale-i_\(Enciclopedia-dei-Papi\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-pasquale-i_(Enciclopedia-dei-Papi)/) [2015/06/01]. Concernant le sujet de cette contribution, est indispensable l'excellente étude de Antonella Ballardini, « Dai Gesta di Pasquale I secondo il *Liber Pontificalis* ai monumenta iconografici delle basiliche romane di Santa Prassede, Santa Maria in Domnica e Santa Cecilia in Trastevere », *Archivio della società romana di storia patria*, 122, 1999, p. 5-68. Ensuite l'article de Caroline J. Goodson, « Transforming City and Cult : The Relic Translations of Paschal I (817-24) », dans A. Hopkins, M. Wyke (éd.), *Roman Bodies, Metamorphoses, Mutilation and Martyrdom*, Londres, 2005, p. 123-141. Les développements qui, dans cet article, se rapportent aux travaux de Pascal I^{er} à Rome ont été approfondis dans le livre *The Rome of Pope Paschal I : Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation, 817-824*, New York, 2010.
- 3** Sur la complexité du *Liber Pontificalis* nous nous contenterons de citer Ballardini, « Dai Gesta di Pasquale I... », art. cité, p. 7 et plus récemment *Ead.*, « *Incensum et odor suavitatis* : l'arte aromatica nel *Liber Pontificalis* », dans G. Bordi et alia (éd.), *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, Rome, 2015, p. 263-270, n. 1 avec bibliographie. Même si le sujet à été traité par de nombreux auteurs, les considérations de Ballardini concernent directement notre propos. Dorénavant nous citerons cette source comme *LP*, en nous référant à l'édition de Duchesne : Louis Duchesne, Cyrille Vogel, *Le Liber Pontificalis : texte, introduction et*

fondamentale. Mais rappelons cependant que le *Liber Pontificalis* (abrégé ensuite *LP*) n'est pas une source comme les autres et nécessite des précautions méthodologiques, ainsi qu'une confrontation aux monuments connus et conservés. Il s'agit d'un document politique et partisan, dont le point de vue sont ceux de la papauté même, ou, mieux encore, ceux des biographes eux-mêmes. La nécessaire prise en compte de ce document pour les historiens de l'art doit être complétée par celle d'autres documents contemporains et par une analyse attentive des objets et des monuments. Surmonter cette première difficulté, structurelle à l'histoire de la ville de Rome pendant le haut Moyen Âge, est indispensable pour en appréhender la complexité⁴.

Il faut également faire état d'une deuxième difficulté. L'activité des papes est comparable à celle des personnages parmi les plus puissants à l'époque, comme les empereurs, les califes ou certains rois. Cependant, la nature du pouvoir pontifical et son exercice propre sont de quelque peu différents de ceux des autres souverains contemporains, notamment du fait de ce qui fonde ce pouvoir. Ce n'est pas un hasard si la papauté est la seule structure officielle de l'Empire romain qui se soit conservée jusqu'à nos jours. Cela implique une conscience de son propre rôle, nettement différent de celle des autres instances régnautes. Les actions menées par les pontifes se projettent systématiquement dans la conservation et la continuité de l'institution qu'ils représentent, et ne sont que dans une moindre mesure attachées à résoudre les difficultés immédiates et contingentes. Mieux, chaque décision prise à l'égard d'une difficulté ponctuelle ne peut l'être que dans une perspective tournée vers le futur de l'Église. Ce que l'on pourrait appeler une « conscience pontificale » commence justement à se définir comme telle et s'exprimer dans les siècles qui nous intéressent ici, les VIII^e et IX^e siècles.

Pascal I^{er} accède à la chaire pontificale entre le 25 et le 28 janvier 817, pour une durée de sept ans. Pendant ce pontificat assez bref, des transformations parmi les plus importantes du haut Moyen Âge sont menées à Rome. Elles sont bien connues, et nous les évoquerons par ordre d'importance topographique, en retenant seulement celles concernant l'architecture, à partir des mentions du *Liber Pontificalis* (c'est nous qui soulignons certains passages).

.....
commentaire, Paris, 1955. La *vita* de Pascal I^{er} se trouve dans le deuxième volume p. 52-68 (<http://archive.org/details/duchesne02>).

4 Un bâtiment qui n'est pas cité dans le *LP*, comme par exemple l'église de Sainte-Passera sur la voie *Portuense*, ne serait ainsi pas considérée comme issues des travaux menés par Pascal I^{er}, alors que cela est tenu pour certains selon les auteurs qui ont étudié la question : Marina Falla, « A chi era dedicata in origine la chiesa detta di Santa Passera ? », dans W. Angelelli, F. Pomarici (éd.), *Forme e storia : scritti di arte medievale e moderna per Francesco Gandolfo*, Rome, 2011, p. 73-77. Voir aussi : C. J. Goodson, *The Rome of Pope Paschal I...*, *op. cit.*

À Saint-Pierre, on dénombre quatre interventions, dont trois sont les premières entreprises par Pascal juste après sa nomination, entre janvier et août 817.

Pour l'autel et le chœur (*presbyterium*), deux passages indiquent les transformations suivantes :

Hic praeclarus pontifex fecit in ecclesia beati Petri principis apostolorum, nutritoris sui, vela chrisoclauba per arcus presbiteri, habentem storiā de mirabilibus apostolorum quæ per eos Dominus operari dignatus est, numero XLVI. (LP, p. 54)

Ipsē vero a Deo protectus venerabilis et praeclarus pontifex fecit propitiatorium sacri altaris beati Petro apostolorum principis, ubi sacratissimum eius corpus quiescit, spanoclistum ex auro fulvo, cum diversis storiis depictum atque mirifice decoratum, pens.lib. CC. (LP, p. 62)

Dans le transept, la construction de l'autel de Saint-Sixte près de la porte occidentale et de l'accès sud à la crypte annulaire :

In eius demum venerabilis basilica ante aditum quæ ducit ad corpus in loco Ferrata, altare constituit, in quo et venerandum beati Xisti martyris atque pontificis corpus onestissime collocavit, ubi et super arcum musibo exornatum decenter instruxit. (LP, p. 53)

La construction d'un oratoire aux martyrs Processus et Martinianus, à l'angle sud-est du bras sud du transept à côté de la porte :

Simili modo in eadem sacratissima beati Petri ecclesia, iuxta ingressum quæ ducit ad beatam Petronillam, oratorium summæ magnitudinis atque pulchritudinis decorantes construxit, et super columnas inquadreficio camerantes musibo pulchrisque metallis decoravit. In quo et corpora beatissimorum martyrum Processie et Martiniani ad honorem et gloriam omnipotentis Dei memorialiter onorificeque recondidit. In cuius absida imaginem pulcherrimam de argento exauratam cum diversis storiis inter marmorum constructiones ordinantes infixit quæ pens. lib. LXII semis... (LP, p. 53)

La reconstruction du portique d'accès à l'église depuis le bourg des anglais après un incendie est rapportée ainsi :

Cuius exuberantes incendio pene tota porticus quæ ducit ad basilicam principis apostolorum ignis fomitem devastavit. [...] Porticus etenim quæ ab eadem clade vastata est decenter quam fuerat in melius firmissime restauravit. (LP, p. 53-54)

D'importants chantiers sont également entrepris dans les églises situées *intra muros* : Sainte-Marie-Majeure, Sainte-Praxède, Sainte-Marie *in Domnica* et Sainte-Cécile *in Trastevere*. Dans la première, l'une des plus importantes basiliques de la ville, il s'agit d'un important remaniement du chœur :

Præterea idem sanctissimus et orthodoxus pontifex, divina inspiratione pulsatus, ecclesiam sanctæ et intemeratæ virginis Mariæ dominæ nostræ quæ appellatur ad Præsepem cernens quondam tali more constructam ut post sedem pontificis mulieres ad sacra missarum sollempnia stantes prope adsistere iuxta pontificem viderentur, ita ut si aliquid conloqui pontifex cum sibi adsistentibus voluisset, ex propinqua valde mulierum frequentatione nequaquam eti sine illarum interventione liceret; et largum ibidem locum inesse qualiter inde sedem mutari valeret cerneret, dato operis studio, cæpit indesinente agere sedem inferius positam sursum ponere, ut eo familiarius Domino preces fundere posset, quo consortia populorum modeste declinare potius constitisset; denique sedem optime quam dudum fuerat pulcherrimis marmoribus decoratam condidit, et undique ascensus quibus ad eam gradiatur construxit; pavementumque altaris erigens pretiosissimis marmoribus stravit. Erexit sane sex inibi ante confessionem sacri altaris purpureo colore columnas, quas super et candidi marmoris trabem posuit, purpureis dextra levaque marmoribus nectens novis illas scilicet celaturis exornans satis commode decoravit. Presbiterium ipsius ecclesiæ diversis marmoribus quam pridem fuerat in melius reparavit. (LP, p. 60)⁵

À quelques mètres de Sainte-Marie-Majeure est située Sainte-Praxède, dont le LP indique que les travaux consistent en la substitution complète de l'ancien *titulus* pour y établir une nouvelle église et le monastère avec un oratoire à Sainte-Agnès⁶ :

Ecclesiam etenim beatissimæ Christi martyris Prædix, quæ quondam a priscis ædificata temporibus, nimia iam lassata senio, ita ut fundamentis casura ruinam sui minaretur, isdem venerabilis pontifex illius ruinam ante prævidens, eidemque ecclesiæ curam adhibens, illic pervigil sepius existens, in alio non longe demutans loco, in meliorem eam quam dudum fuerat erexit statum.

- 5** Sur la portée des remaniements, voir l'attentive analyse de A. Ballardini, « Dai Gesta di Pasquale I... », art. cité, et Sible de Blaauw, *Cultus et decor. Liturgia e architettura nella Roma tardoantica e medievale. Basilica Salvatoris, Sanctæ Mariæ, Sancti Petri*, Rome, 1994, vol. 1, p. 350 et suiv. Sur Sainte-Marie-Majeure voir en général l'excellente étude de Victor Saxer, *Sainte-Marie-Majeure. Une basilique de Rome dans l'histoire de la ville et de son église (V^e-XIII^e siècle)*, Rome, 2001.
- 6** Le procès de construction du nouveau complexe était long. Les références au monastère nous les trouvons dans LP, p. 54.

Absidem vero eiusdem ecclesiæ musibo opere exornatam variis decenter coloribus decoravit. Simili modo et arcum triumphalem eisdem metallis mirum in modum perficiens composuit. (LP, p. 54)

La conservation d'une grande partie des inscriptions de l'église confirme les informations livrées par le LP⁷ :

+EMICATAVLAPIAEVARIISDECORATAMETALLIS••PRAXEDISDNOSVPERAETHRA
PLACENTISHONORE••PONTIFICISSVMISTVDIOPASCHALISALVMNI••SEDISAP
OSTOLICAEPASIMQVICORPORACONDENS••PLVRIMASCORVMSVBTERHAECMO
ENIAPONI+ FRETVSVTHISLIMENMEREATVRADIREPOLORVM+ (Inscription de la
mosaïque absidale de Sainte-Praxède)⁸



Fig. 1. Vue d'ensemble des mosaïques du chœur de Sainte-Praxède (FotoAxiuCMancho).

- 7** Nous n'aborderons pas dans la question de la quantité et de la disposition des oratoires de Sainte-Praxède car notre propos vise ici à discerner le contexte et les intentions des interventions de Pascal I^{er}. Il est évident que Sainte-Praxède, dans le programme de Pascal I^{er} fut probablement l'ensemble plus important. Nous en avons déjà analysé quelques aspects particuliers : Carles Mancho, « Pasquale I, santa Prassede, Roma e Santa Prassede », *Arte Medievale*, 4^e sér., 1, 2010-2011, p. 31-48). Dans la présente contribution par contre, c'est la disposition topographique qui retient notre attention, une fois établie l'importance de l'ensemble, et indépendamment du nombre d'églises.
- 8** Nous reproduisons les inscriptions monumentales telles qu'elles sont sur les mosaïques, c'est à dire, en capitales, en respectant l'absence de séparation des mots, ainsi que les formes (V et non U, par exemple) et les abréviations. Cela donne un peu la mesure des difficultés de

+PASCHALISPRAESVLISOPVSDECORFVLGETINAVLAQVODPIAOPTVLITVO-
TASTVDVITDOPSCHAL+ (Inscription du linteau de la porte de l'oratoire de
saint-Zénon)



Fig. 2. Détail du linteau d'accès à l'oratoire de saint Zénon, dans le bas-côté est de la basilique de Sainte-Praxède (FotoArxiuCMancho).

Les travaux menés à Sainte-Marie *in Domnica*, une diaconie entièrement restaurée à la demande de Pascal I^{er}, est évoquée ainsi :

Ecclesiam denique sanctæ Dei genetricis semperque virginis Mariæ dominæ nostræ quæ appellatur Domnica, olim constructam et iam ruine proximam, sollerti vigilantia præfatus pontifex ampliore melioremque quam ante fuerat a fundamentis ædificans renovvit. Absidamque eiusdem ecclesiæ musibo mirifice decoravit. (LP, p. 55)

Dans ce cas également, les *tituli* conservés dans le décor attestent la version du *Liber Pontificalis* :

+ISTADOMVSPRIDEMFVERATCONFRACTARVINIS•NVNCRVTLATIVGITERVRIISD
ECORATAMETALLISETDECVSECCESWSSPLENDETCEVPHOEBVSINORBE•QVIP
OSTFVRVAFVGANSTETRAEVELAMINIANOCTISVIRGOMARIATIBIPASCHALISPRÆ

lecture en contexte monumental, sujet que nous sommes en train de développer dans les mois à venir.

SVLHONESTVSCONDIDIT•HANCAVLAMLAETVSPERSAECCLAMANENDAM+ (Inscription de la mosaïque absidale de Sainte-Marie in Domnica)



Fig. 3. Vue d'ensemble des mosaïques de l'abside de Sainte-Marie in Domnica. (FotoArxiuCMancho)

Sainte-Cécile est le dernier grand chantier entrepris par Pascal :

Christi namque omnipotentis domini famulus et prænominatus pontifex maximam Dei ecclesiarum curam et sollicitudinem prævidendo indesinenter gerens, quadam dum die orationis studio ad sanctæ Dei virginis Christique martyris Ceciliæ ecclesiam adveniret, nimio iam quassata senio eiusdem ecclesiæ menia et iam a fundamentis ruitura videns, quæ per olitana tempora defectu vetustatis marcerant et pene ruinis confRACTA, diu antiquitus lacerata manebant, dato studio operis in loco eodem magnifico opere novam construere ecclesiam cepit et perficere satis meliorem quam fuerat studuit. (LP, p. 56)

Là aussi, les informations livrées par le décor nous permettent de confirmer la version du *Liber Pontificalis* :

+HAECDOMVSAMPLAMICATVARIISFABRICATAMETALLIS•OLIMQVAEFVERATCONFRACTASVBTEMPOREPRISCO•CONDIDITINMELIVSPASCHALISPRAESVLOPTIMVS•HANCAULAMDOMINIFIRMANSFVNDAMINECLARO•AVREAGEMMATHISRESONANTHAECDINDIMATEMPLI•LAETVSAMOREDEIHICCONIVNXIT•CORPORAS

ANCTACAECILIAEETSOCIISRVILATHICFLOREIIVENTVS•QVAEPRIDEMINCRYP
TISPAVSABANTMEMBRABEATA•ROMARESULTATOVANSSEMPERORNATAPER
AEVVM+ (Inscription de la mosaïque absidale de Sainte-Cécile in Trastevere).



Fig. 4. Cul de four absidale de Sainte-Cécile au Trastevere (FotoAxiuCMancho)

L'ensemble de ces données documentaires donne une idée assez précise et factuelle des travaux menés par Pascal I^{er} à Rome⁹. Ces chantiers, considérables par leur déploiement matériel, ne sont pas non plus passés inaperçus

- 9 La topographie des interventions de Pascal I^{er} est bien plus complexe car toutes ces constructions furent complétées par des dons d'objets d'orfèvrerie et de tissus, dont le luxe variait selon l'importance du sanctuaire, et qui devraient être considérés de manière plus approfondie. Pour le moment contentons-nous des structures les plus visibles dans le contexte urbain, et de leur emplacement. Même si personne n'a dressée de liste énumérant toutes les interventions de Pascal I^{er} comme cela a été fait pour Léon III, voir : Herman Geertman, *More veterum : il liber pontificalis e gli edifici ecclesiastici di Roma nella tarda antichità e nell'alto medioevo*, Groningen, 1975, p. 82 et suiv., nous devons sur ce point renvoyer à nouveau à A. Ballardini, « Dai Gesta di Pasquale I... », art. cité. Le projet entrepris depuis le mois d'octobre 2015, avec les professeurs Antonella Ballardini et Giulia Bordi, entre autres, pendant notre séjour comme *Visiting professor* à l'Università degli Studi di Roma tre, devra nous servir à une étude plus systématique de tous ces éléments, à l'étude de Pascal I^{er} en particulier et du IX^e siècle en général.

aux yeux des contemporains et on peut se demander comment cette volonté de transformer des lieux saints aussi importants a pu être perçue par habitants et visiteurs de Rome entre 817 et 824.

La progression des travaux est en elle-même éloquente et reflète les préoccupations du pape. Entre le 26/28 janvier et le mois d'août 817, le pontife se concentre sur les travaux les plus importants au Vatican. Ainsi fait-il construire l'autel pour saint Sixte, l'oratoire pour les saints Processus et Martinien et la reconstruction du porche de la basilique détruit par un incendie (seule intervention imposée par une situation urgente). En premier lieu, Pascal se préoccupe donc de la monumentalisation de la tombe de pape Sixte II (257-258), transférée de la catacombe de Calixte sur la via Appia vers Saint-Pierre. Comme le montre A. Ballardini, il s'agit d'un *monumentum* exceptionnel dédié à la commémoration d'un illustre prédécesseur, mais sans que l'on puisse connaître les raisons motivant le choix spécifique de Sixte II¹⁰. En revanche, la construction d'un oratoire dédié aux saints Processus et Martinien se justifie par la volonté du pape d'y être enseveli, de même que le emploi de la baignoire en porphyre pour la conservation des reliques des saints¹¹. Ces interventions ne durent pas passer inaperçues, mais demeurent des initiatives quasiment privées.

Entre septembre 817 et août 818 le changement dut être très net puisque Pascal dédie toute son énergie à la construction de Sainte-Praxède. Le fait qu'Hadrien I^{er} eut déjà restauré le toit, ainsi que la phrase quelque peu sibylline se référant à la nouvelle construction comme *non longe demutans loco* (LP, p. 54), nous font supposer que l'église Sainte-Praxède de l'époque était en fait toujours le vieux *titulus* du VI^e siècle, une *domus ecclesiae*¹² insérée dans une *insulæ*, autrement dit une église à l'intérieur d'un bâtiment à plusieurs étages, comme cela s'observe, par exemple, au pied de Sainte-Marie *in Aracoeli* à Rome. Cela expliquerait la volonté de déplacer le sanctuaire, d'une manière certes curieuse, et permettrait de comprendre pourquoi aucun

10 A. Ballardini, « Dai Gesta di Pasquale I... », art. cité, p. 34 et suiv.

11 *Ibid.*, p. 34 et 46.

12 Utilisons ici le mot *domus ecclesiae* dans son sens de « maison de réunion ou de l'assemblée » pour insister sur le fait qu'à notre avis Sainte-Praxède était encore une structure semblable à celles que nous pouvons visiter encore sous le sanctuaire voisin de San Martino ai Monti ou sous Santi Giovanni e Paolo au *clivus Scauri*, et non une église. D'ailleurs le terme *domus ecclesiae*, par rapport à l'administration préconstantinienne à Rome, ne présente, semble-t-il, aucune continuité avec la structure titulaire. Voir à ce propos, par exemple : Charles Pietri, « Régions ecclésiastiques et paroisses romaines », *Actes du XI^e Congrès international d'archéologie chrétienne. Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 septembre 1986*, Rome, 1989, p. 1035-1062 (http://www.persee.fr/doc/efr_0000-0000_1989_act_123_1_3503) (12/01/2016).

vestige archéologique du vieux *titulus* n'a jamais été identifié sous l'édifice actuel, construit sur de puissantes structures en tuf¹³. Ce serait également pour ces raisons que le chantier de Sainte-Praxède dure prêt de deux ans. Entre septembre 818 et août 819 l'intervention se prolonge avec la *translatio* des reliques de 2 300 corps de martyres, puis la construction du monastère annexe de Sainte-Agnès et la construction de l'oratoire de Saint-Zénon, prévu comme sépulcre pour la mère du pontife, *Theodora episcopa*. C'est donc seulement fin 819 que commence la construction *a fundamentis* de la diaconie de Sainte-Marie *in Domnica*, chantier d'un type complètement différent.



Fig. 5. Vue du mur nord du transept ouest de Sainte-Praxède avec le décor peint conservé. (FotoArxiuCMancho).

Les romains durent percevoir la portée des opérations menées à Sainte-Praxède, de la même manière que la *translatio* dut être accompagnée d'une

13 Les découvertes archéologiques faites dans les années 1980 à Sainte-Marie *in Domnica* renforceraient cette hypothèse. Voir C. J. Goodson, *The Rome of Pope Paschal I...*, *op. cit.*, p. 98. Pour l'histoire du bâtiment voir Maurizio Caperna, *La Basilica di Santa Prassede. Il significato della vicenda architettonica*, Genève, 1999 récemment mis à jour chez Quasar, en 2014. Nous attendons le résultat de ses recherches actuelles sur la documentation des fouilles anciennes.



Fig. 6. Détail du martyre des fils d'Ilaria, troisième (?) registre du mur sud du transept ouest de Sainte-Praxède (FotoArxiuCMancho).



Fig. 7. Voûte de l'oratoire de Saint-Zénon (FotoArxiuCMancho).

importante propagande pontificale et de cérémonies importantes qui durent marquer les rythmes religieux de la ville. Le *Liber Pontificalis* n'en dit presque rien¹⁴ et les chercheurs qui se sont penchés sur la question n'émettent aucune hypothèse¹⁵. L'hypothèse d'une translation de reliques faite dans la discrétion est peu plausible et on imagine mal Pascal I^{er} et ses aides opérant secrètement, de nuit, dans les catacombes de Rome. Pascal I^{er} s'employait au contraire à changer les usages concernant les antiques reliques martyriales romaines, démarche certainement accompagnée d'évènements publics exceptionnels destinés aux fidèles romains, mais à propos desquels les sources sont muettes.



Fig. 8. Sarcophage réemployé comme linteau dans la porte ouest d'accès à la crypte annulaire de Sainte-Praxède (FotoArxiuCMancho).

Entre septembre 819 et août 820, l'action de Pascal se déplace vers le Trastevere où il fit construire Sainte-Cécile et lui accola le monastère *ad Colles Iacentes*. Ici aussi l'exaltation de la martyre Cécile semble correspondre à un moment particulier, des célébrations spécifiques impliquant largement le pape, signifiant clairement et de manière publique la portée des

14 [...] *magno venerationis affectu in iamdictæ sanctæ Christi martyris Praxedis ecclesia, quam mirabiliter renovans construxerat, cum omnium advocacione Romanorum, episcopis, presbiteris, diaconibus et clericis laudem Deo psallentibus, deportans recondidit.* (LP, p. 54). C'est à dire la solennelle installation des reliques dans l'église qui nous permet de supposer un également solennel transfert.

15 Voir à ce propos C. J. Goodson, *The Rome of Pope Paschal I...*, op. cit., p. 24-25.

changements menés par Pascal dans la ville sainte. Deux ans après, dans le dernier de ses projets architecturaux de grande portée, le pape transforma le *presbyterium* de Sainte-Marie-Majeure et monumentalisa l'autel de Saint-Pierre au Vatican avec un *propitiatorium*. À partir de ce moment, et jusqu'à sa mort, ses initiatives s'en tiennent à des donations d'éléments de mobilier, d'enrichissement des églises, renouant avec les méthodes traditionnelles de donations et d'autopromotion papales.

Pascal I^{er} intervient donc prioritairement à Saint-Pierre, ce qui ne surprend pas venant d'un pape bien décidé à laisser son empreinte à Rome, en tout premier lieu dans l'un de ses principaux et plus anciens sanctuaires. Il est intéressant de souligner à nouveau que, dans l'accomplissement de cette démarche, il commença par le transfert d'un corps depuis les catacombes, en l'occurrence celui de Sixte II. Peut-être une déclaration de principe. Mais, comme le souligne A. Ballardini, cette intervention visait également à relier de façon explicite l'action des pontifes dans la ville à la basilique vaticane, afin d'insister sur la spécialisation funéraire du secteur sud du bâtiment¹⁶.

Ce n'est qu'après que Pascal déploie cet imposant programme monumental consistant, selon le *LP*, à construire pas moins de trois églises *a fundamentis*, en même temps que s'opérait le transfert des martyrs des catacombes vers la ville. Il s'agit d'un aspect fondamental de son action à Rome, qui l'occupe sans interruption depuis septembre 817 jusqu'à août 820. La conclusion de ce vaste projet se trouve à Sainte-Marie-Majeure. Les remaniements y sont importants, bien sûr, mais il s'agit surtout, comme à Saint-Pierre, de transformations monumentales visant à modifier le fonctionnement de la basilique quant aux usages de la liturgie pontificale, mais aucunement à affecter la topographie urbaine cette fois. Malgré l'importance de l'église dans la ville il s'agit à nouveau de réalisations d'apparat, que l'on pourrait presque qualifier de privées. Des questions demeurent : pourquoi Pascal fit-il ces choix ? Pourquoi les *tituli* de Sainte-Praxède, Sainte-Cécile et la diaconie de Sainte-Marie *in Domnica* ?

Quelques hypothèses

Au-delà de la notice du *LP* et des inscriptions présentées plus haut, nous ne conservons que très peu de documents éclairant le pontificat de Pascal I^{er}¹⁷. Quelques éléments complémentaires à ses sources méritent cependant d'être relevés.

¹⁶ Voir A. Ballardini, « *Dai Gesta di Pasquale I...* », art. cité, p. 40 et suiv.

¹⁷ Voir à ce propos C. J. Goodson, *The Rome of Pope Paschal I...*, *op. cit.*, p. 8 et suiv. et *Patrologia latina, Epistolæ*, 102 (Paschalis I), col. 1085-1094 B ; *Ibid.*, 129 (Paschalis I), col. 977-986A.

Le premier concerne la manière dont la nouvelle de l'accession au trône pontifical de Pascal fut communiquée à l'empereur. Dans la relation parfois tendue qui unit la dynastie pipinide et le Latran, il est marquant de voir que Pascal I^{er} se préoccupait assez peu de respecter le protocole fixé à l'époque d'Étienne IV quant aux prérogatives des carolingiens¹⁸. Le deuxième concerne la signature du *Hludovicianum*, l'accord entre l'empereur et le pontife sur le statut territorial de Rome¹⁹. Le troisième est la lettre adressée à l'empereur Léon V l'Arménien (Milano, Biblioteca Ambrosiana, codex H. 257 inf. fol. 138v-140v) dans laquelle le pape faisait une défense très appuyée du rôle des images. Celle-ci reposait sur l'argument fondamental d'une abrogation de la prohibition des images de l'Ancienne Loi impliquée par l'avènement christologique et l'instauration d'une visibilité de Dieu grâce à l'Incarnation ; la défense de l'interdiction des images revenait à se replacer sous l'Ancienne Loi²⁰.

Cette prise de position à propos de l'usage images justifie sans doute en partie la grande quantité de mètres carrés de mosaïque et de peintures, ainsi que d'objets à décor figuré, réalisés sous le pontificat de Pascal I^{er}. Les bâtiments, leurs décors, les objets se constituent aussi en documents indispensables pour comprendre l'action politique du pontife. Mais pour notre propos,

- 18** « Asceso al soglio pontificio, dopo essere stato consacrato Pasquale I inviò legati all'imperatore Ludovico il Pio con un'epistola, definita dalle fonti « excusatoria » ed « apologetica », per rendere ragione delle modalità dell'elezione. La lettera affermava la correttezza della procedura seguita, attuata con il concorso concorde del clero elettore e del popolo acclamante, e allontanava ogni sospetto di interesse personale del designato, che invano aveva cercato di sottrarsi alla responsabilità alla quale era stato elevato. L'iniziativa richiamava quella assunta solo l'anno prima dal predecessore, Stefano IV : mirava a inserire da subito nel solco della tradizione i rapporti con il sovrano franco, ribadendo, e nel contempo accentuando, l'autonomia della scelta del papa. » Simone Piazza, « Pasquale I », *Enciclopedia dei Papi*. Rome, 2000, [http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-pasquale-i_\(Enciclopedia-dei-Papi\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/santo-pasquale-i_(Enciclopedia-dei-Papi)/) (2015/01/12). Sur la législation qui réglait l'élection pontificale, sujet très complexe, voir Thomas F.X. Noble, *La repubblica di San Pietro. Nascita dello Stato Pontificio (680-825)*, Genève, 1998, p. 191 et suiv. et 285
- 19** Le statut juridique de Rome, des pontifes et des territoires dont ils avaient le contrôle par rapport à l'Empire était toujours problématique. Le témoin documentaire le plus ancien que nous conservons, le *Hludovicianum* (817), fut traité par Louis le Pieux et Étienne IV mais ratifié par Pasqual I. Peu de temps après, le document fut modifié par initiative de Lotaire ; nous connaissons ce document comme *Constitutio romana* (824). Vid. *Pactum Hludowici Pii cum Paschali pontifice*, dans *Monumenta Germaniæ Historica*, 1. *Capitularia Regnum Francorum I.*, p. 352-355 et *Constitutio Romana*, *Id.*, p. 323-324. Précisément, le livre de Noble, *La repubblica di San Pietro...*, *op. cit.*, est un essai d'interprétation de ces rapports, entre papauté et Empire, voir en particulier, p. 194 et suiv.
- 20** Voir la récente édition dans Alia Englen (éd.), *Caelius I : Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri*, Rome, 2003, p. 257-284.

il est important de souligner combien ces éléments de contexte révèlent un personnage très actif à Rome, sur le plan monumental, modifiant l'urbanisme de la ville, et sur le plan politique, aux prises avec un moment délicat, comme cela a été maintes fois souligné²¹. Différentes dimensions à son action, mais profondément complémentaires, comme nous allons essayer de montrer en nous appuyant sur la topographie de la ville de Rome.

Étudier la ville de Rome est toujours une tâche difficile. D'abord parce que la quantité de données concernant les monuments, les nombreuses restaurations et modifications subies au cours du temps, ainsi que l'imposante historiographie, déjouent toute approche exhaustive et systématique. Par ailleurs, le prestige dont cette ville unique est auréolée aux yeux des auteurs de toutes les époques empêche une totale neutralité scientifique. La très grande complexité du sujet entraîne toujours une forme de simplification. L'une des principales, et des plus dangereuses, est de considérer Rome comme un modèle valant partout. La puissance prescriptive de la ville est cependant bien réelle, dans les affaires méditerranéens et européens depuis le III^e siècle av. J.-C. Lors des transformations qui affectent l'Occident chrétien à l'époque médiévale, les décisions pontificales jouent cependant un grand rôle, en partie du fait de la fascination exercée par Rome dans l'imaginaire de tous, y compris de ceux qui ne l'ont jamais vue. Néanmoins, Rome n'est qu'une anomalie, peut-être la plus grande, une exception parmi les villes du Moyen Âge, en particulier de l'Occident européen. Cela n'est pas incompatible avec ses rôles d'exportatrice de modèles de toutes sortes, et de d'incarnation d'une synthèse de la cosmologie chrétienne occidentale, qui ne doit cependant pas être confondue avec le phénomène de romanisation au sens augustéen du terme.

Rappelons qu'au III^e siècle à Rome, la communauté chrétienne est très marquée par les expropriations de Dioclétien. Au IV^e siècle, après la législation Constantinienne, la ville se dote de basiliques chrétiennes officielles, notamment la basilique *Salvatoris* ou la basilique *Iherusalem*, et d'une série de fondations secondaires, dont certaines sont privées. Au V^e siècle ces fondations privées deviennent des *tituli*, dotés ou non d'une basilique, constituant un réseau « public » paroissial plutôt homogène²². Même s'il s'agit, au début,

21 Il s'agit soit des problèmes survenus vers la fin de son pontificat, des émeutes déclenchées après sa mort, soit de l'imposition de la *Costitutio romana* par les Francs pour l'élection des successeurs. Voir à ce propos Noble, *La repubblica di San Pietro...*, *op. cit.*, p. 280 et suiv.

22 On peut constater cette homogénéité à partir de la distribution des *tituli* dans les *regiones* ecclésiastiques : Regio I (Tibre-via Latina) : 3 ; Regio II (via Latina-via Tuscolana) : 3 ; Regio III (via Tuscolana-via Tiburtina) : 5 ; Regio IV (via Tiburtina-via Nomentana) : 6 ; Regio V (via Nomentana-Vatican) : 1 ; Regio VI (Champ de Mars) : 4 ; Regio VII (Trastevere) : 3. Voir Ch. Pietri, « Régions ecclésiastiques... », art. cité.

de fondations indépendantes entre elles la distribution plus ou moins homogène sur le territoire suggère une liaison avec la population et christianisation dans chaque zone ou région de la ville²³.

Dès le VI^e siècle, avec la fondation de Sainte-Marie-Antique²⁴ et des Saints-Côme-et-Damien réutilisant des bâtiments anciens, commence une christianisation exhaustive de la topographie de la ville et l'apparition d'autres types de bâtiment dans l'organisation ecclésiastique de Rome : les Diaconies, les *Xenodoquia* et les monastères²⁵. Ce phénomène s'amplifie et se consolide jusqu'au IX^e siècle. À l'extérieur de la ville, dans le *suburbium*, se poursuit depuis l'époque constantinienne la monumentalisation des anciens cimetières avec les grandes basiliques consacrées aux martyrs telles que Saint-Paul, Saint-Laurent, Sainte-Agnès ou Saint-Pierre. Le schéma d'usage était encore celui issu de l'ancienne législation romaine impériale qui séparait l'espace *intra-mœnia*, dédié au culte officiel, et *extramœnia*, dédié au culte des défunts.

Pascal I^{er} est le premier pape à modifier cette répartition des espaces puisqu'il est à l'origine d'une translation massive de reliques martyriales vers l'intérieur de la Ville, visant à des changements profonds²⁶. Même s'il y eut auparavant quelques initiatives ponctuelles allant dans ce sens, il est le premier à décider de l'abandon des anciennes catacombes pour concentrer le culte des martyrs dans la Ville. A l'examen des différents aspects de son action, on peut s'interroger sur la dimension topographique des réalisations artistiques de Pascal I^{er} comme participant à cette redéfinition des espaces urbains et sacrés à Rome.

23 À cet égard est absolument normal que le centre, le *Forum*, en soit complètement dépourvu jusqu'au VI^e siècle puisque ne s'y trouvaient pas d'habitants, sinon les sièges de la « bureaucratie ». La preuve que ce vide n'a rien à voir, ou presque, avec le « paganisme » du centre ville est la présence du *titulus Anastasiæ* dans la *domus* d'Auguste, c'est à dire dans le palais impérial. Voir Antonio Carandini, Daniela Bruno, *La casa di Augusto dai Lupercalia al Natale*, Rome, 2008.

24 Sur la chronologie de la fondation de Sainte-Marie-Antique voir récemment : Giulia Bordi, « Santa Maria Antiqua. Prima di Maria Regina », *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andaloro*, G. Bordi, I. Carlettini, M. L. Fobelli, M. R. Menna, P. Pogliani (éd.), Rome, 2014, vol. 1, p. 285-290.

25 Pour avoir un information plus détaillée : Louis Reekmans, « L'implantation monumentale chrétienne dans le paysage urbain de Rome de 300 à 850 », dans Noël Duval (éd.), *Actes du XI^e Congrès international d'archéologie chrétienne*, Rome, 1989, p. 861-916.

26 Effectivement, il ne s'agit pas du premier pape qui réalise des *translationes* depuis les catacombes vers l'intérieur de la ville et des précédents existent. Voir sur ce point C. J. Goodson, « Transforming City and Cult... », art. cité. La différence en est le concept : tandis que les expériences préalables ne sont que des actions ponctuelles, l'action de Pascal I^{er} est systématique, surtout dans le cas de Sainte-Praxède où cela s'opère dans des proportions inédites.

Pour répondre à cette question il faut rappeler, d'abord, la thèse classique de R. Krautheimer sur le *disabitato*. Encerclant la ville proprement dite, le *disabitato* commençait à l'est immédiatement derrière le Capitole, au sud au théâtre de Marcellus ou à Sainte-Marie in Cosmedin, et au Nord à Saint-Laurent in Lucina et au Champ de Mars, pour s'étendre jusqu'à l'enceinte d'Aurélien²⁷. L'auteur suppose que entre le v^e-vi^e siècle cette division urbaine était déjà une réalité. Afin de restituer une image de ce *disabitato*, R. Krautheimer utilise une gravure du xvi^e siècle de Mario Cartaro (1576), sur laquelle, par exemple, la partie supérieure de la troisième région est occupée exclusivement par des églises et des monastères (fig. 9). Cette image reflète la situation de la ville de Rome en 1576 et non celle du v^e siècle comme nous l'indique l'auteur au pied du document, mais la puissance de l'image finit par s'imposer.

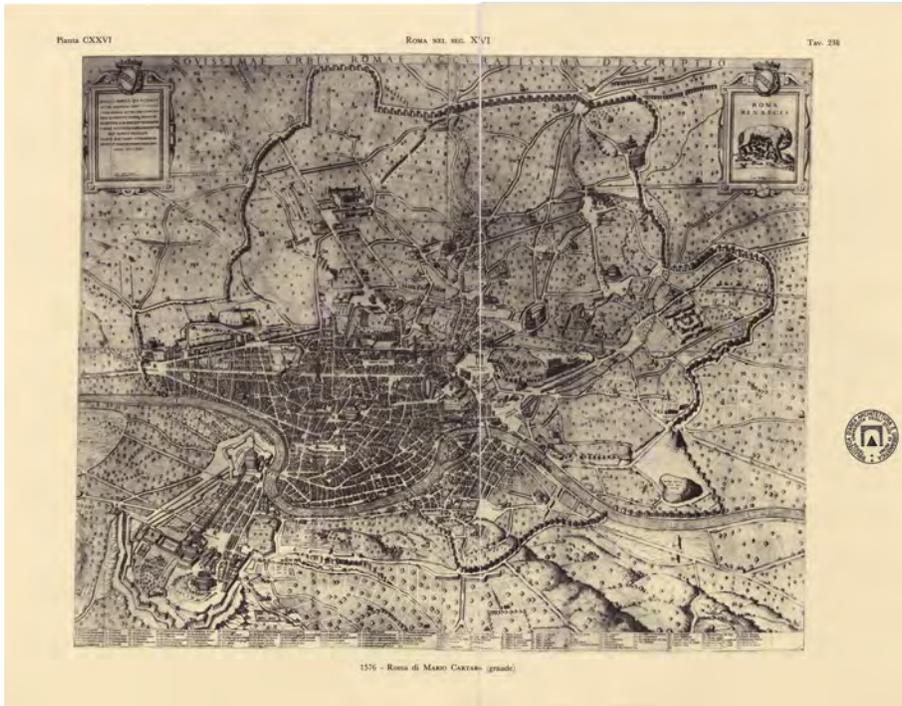


Fig. 9. Plan de la ville de Rome selon le graveur Mario Cartaro (1576). Source : <http://strutturacitta.blogspot.it/2009/05/cartografia-09.html>

L'interprétation du fonctionnement de la ville par Richard Krautheimer, donc, a été très convaincante, mais les travaux des archéologues depuis les années 1990 ont mis à mal cette vision des choses. Les fouilles ont, en

²⁷ Richard Krautheimer, *Roma, profilo di una città (312-1308)*, Rome, 1981, p. 795

effet, montré une distribution des sépultures haut-médiévales (jusqu'au VIII^e siècle au moins) à l'intérieur de la ville qu'impliquait une distribution des espaces habités bien plus homogène qu'on ne le supposait. Donc, tandis que les catacombes étaient abandonnées comme lieux de sépulture entre le IV^e et le VI^e siècle, la ville accueillait des défunts à l'intérieur des murs dès cette période, contrevenant aux règles anciennes toujours en vigueur. Les catacombes étaient désormais un lieu symbolique et mémoriel de la naissance du christianisme par le martyr. Cela explique aussi que les principaux chantiers se concentrent sur les tombes des martyres les plus importants de chaque catacombe, détruisant de fait une grande partie des aires sépulcrales annexes. Les antiques usages, qui partageaient le culte officiel *intramœnia* et celui aux défunts *extramœnia*, n'avaient plus de sens dans la mentalité chrétienne. D'une certaine manière, les travaux de Pascal I^{er} visaient aussi à harmoniser les réalités urbaine et suburbaine de Rome, marquant là une ultime étape de la christianisation de cette ville et une entrée dans la phase proprement médiévale de son histoire.

Il n'est donc plus tenable de considérer que l'emplacement choisi pour construire Sainte-Praxède répond à la nécessité de former une zone habitée de connexion entre la Ville et le Latran, le long d'une voie de communication. Il est au contraire hautement plausible qu'elle ait été construite dans une zone déjà densément peuplée, pour des raisons liées à la mise en œuvre monumentale d'une topographie chrétienne et pontificale. Lors d'une précédente publication sur le sujet²⁸, nous n'avions pas encore connaissance de l'ouvrage de C. J. Goodson sur la Rome de Pascal I^{er}, paru au même moment. L'auteur y remet également en question l'approche de R. Krautheimer, considérant que « the topographic locations of the buildings were key to Paschal's architectural programme by asserting the churches' roles in the stational liturgy and their connection with *loca sancta*²⁹. » Elle interprète en ce sens les emplacements des trois bâtiments. Mais aucun des arguments proposés par Goodson n'explique la monumentalisation exceptionnelle de chacun d'entre eux. Il ne s'agit pas de simples « minor churches », selon les termes de Goodson, répondant au besoin de l'élargissement de la liturgie stationale.

C'est en écoutant les paroles d'une chanson que m'est venue l'idée d'une possible réponse : « He made a home in the wilderness, he built a cabin and a winter store [...] and the other travellers came riding down the track [...] then came the churches, then came the schools, then came de layers, then came

28 C. Mancho, « Pasquale I, santa Prassede... », art. cité.

29 C.J. Goodson, *The Rome of Pope Paschal I ...*, op. cit., p. 87 et 90 et suiv.

the rules³⁰ ». C'est une belle et simple manière d'expliquer la naissance d'une ville : d'abord le chemin et le carrefour, ensuite les échanges, puis les règles et parmi les règles, la religion.

Quant on pense à la Rome du Moyen âge, on pense à la ville au plan étoilé dessiné par les murailles auréliennes, tout comme R. Krautheimer, C. J. Goodson, Reekmans et bien d'autres. Mais la ville de Rome est modelée sur des structures urbaines anciennes (antiques), spécifiques, qui conditionnent encore certains aspects de la ville actuelle. Et on ne peut pas la concevoir sans les murs dits « serviens ». En sortant de Sainte-Praxède, à gauche, il est encore possible de parcourir le *clivus suburanus*, et de sortir de l'enceinte « servienne » par la porte Esquiline. Il n'existe pas, à notre connaissance, d'études mettant en rapport le rempart « servien » au Moyen Âge et la densité de population de la ville. Mais en dehors de certaines zones, comme le Trastevere et le Champ de Mars, bien connues pour l'occupation intensive à l'époque médiévale, on peut considérer comme très probable qu'à l'intérieur de ce qui en restait de cette vieille enceinte se concentrait la plupart des romains. Au-delà de cette hypothèse, un autre argument permet de comprendre que le choix de Sainte-Praxède et de Sainte-Marie de la part de Pascal I^{er} est justement liée à cette enceinte. Sainte-Praxède est située sur la voie qui contrôle la porte Esquiline et en était la seule église, point de passage obligé pour arriver à Sainte-Marie Majeure. Comme *titulus* parmi les plus anciens et encore non « modernisé », il offrait aussi une justification supplémentaire au programme martyrial du pontife³¹. Les raisons peuvent et doivent être multiples mais la raison de fond était le contrôle de cette porte, non seulement, comme nous l'avions supposé, en lien avec une zone densément peuplée, pour des raisons simplement économiques, mais aussi parce que cette porte était un nœud important dans un réseau invariant d'échelle, c'est à dire, de même type que celui qui régule le web ou les réseaux sociaux. L'intervention de Pascal I^{er} renforça donc trois nœuds fondamentaux dans le réseau urbain de Rome : d'abord la voie, et seulement après les églises pour consolider ce nœud, comme le disent les paroles de la chanson.

Jusqu'au xvi^e siècle, cette porte était le passage presque obligé pour aller de cette partie de l'Esquilin vers d'autres endroits de la ville tels que le Latran³² (fig. 10-12).

30 Mark Knopfler, « Telegraph road », Dire Straits, *Alchemy live*, vol. 2, Londres, 1983.

31 Quant au parallèle qui peut être établi entre l'histoire de sainte Praxède et le rôle que lui assigne le pontife, voir : C. J. Goodson, « Transforming City and Cult. . . », art. cité, p. 131. Sans avoir lu le texte de Goodson nous sommes arrivés à une conclusion similaire, peut-être trop évidente : C. Mancho, « Pasquale I, santa Prassede. . . », art. cité, p. 36.

32 C. Mancho, « Pasquale I, santa Prassede. . . », art. cité, p. 38-40.



Fig. 10. À partir du plan de Reekmans, *op. cit.*, fig. 2, indication des nœuds (rouge : S. Praxède, violet : S. Maria in Domnica, jaune : S. Cécile in Trastevere), et des voies. Les segments en orange indiquant schématiquement l'emplacement de la muraille « servienne » par rapport aux voies. (AxiuCMancho).

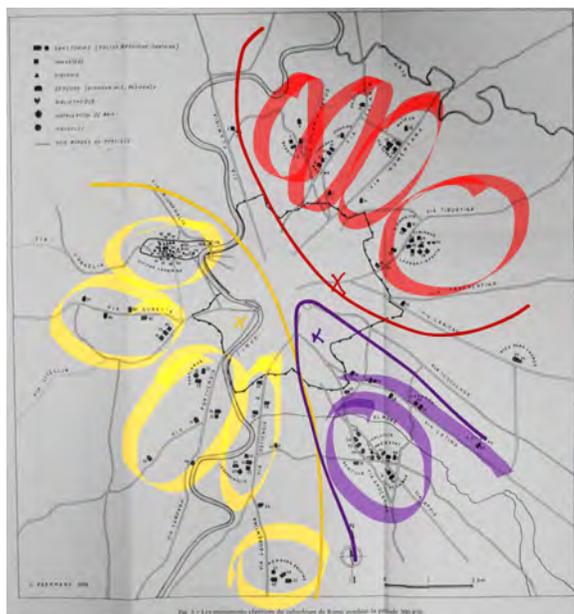


Fig. 11. À partir du plan de Reekmans, *op. cit.*, fig. 3, indication des trois grandes aires d'influence des trois nœuds (AxiuCMancho).



Fig. 12. Photographie d'écran à partir du logiciel *Mapes* avec le secteur de l'Esquilin où se placent Sainte-Praxède et l'ancienne *porta Esquilina*.

De cette porte Esquiline on a un accès direct aux voies *Salaria*, *Nomentana*, *Tiburtina*, *Praenestina* et *Laticana*, pour sortir de la ville, et au *Clivus Suburanus* qui permettait d'accéder directement au centre monumental et administratif ancien de ou traverser la Ville, entre autres possibilités. La situation pour Sainte-Marie *in Domnica* est comparable (**fig. 13-15**).



Fig. 13. Photographie d'écran à partir du logiciel *Mapes* avec le secteur du Celio où se place Sainte-Marie *in Domnica*.



Fig. 14. L'actuelle via Claudia, que suit à peu près l'ancien *vicus capitis africæ*, depuis la fontaine de la Navicella (FotoArxiuCMancho).



Fig. 15. Façade actuelle de Sainte-Marie *in Domnica* (FotoArxiuCMancho).

L'église trône sur l'actuelle place de la Navicella, juste après la porte *Cœlimontana*, seule église qui en contrôlait l'accès, à en juger par la position de Saint-Étienne le Rond, église voisine mais dont l'accès était tournée vers l'importante voie *Cœlimontana* qui, à côté de l'aqueduc, conduisait au Latran. De la porte *Cœlimontana*, vers l'extérieur on contrôlait les voies *Prænestina*, *Laticlavia*, *Tuscolana*, *Metronia*, *Latina* et *Appia*, et se trouvait en même temps sur le carrefour conduisant soit directement au Colisée (autrement dit, le centre-ville) par l'ancien *vicus capitis Africæ*, soit vers le *clivus scaurus*, soit vers le Latran³³. La situation de Sainte-Cécile est un peu différente puisque, de l'autre côté du Tibre, elle se trouvait bien de l'autre côté de la muraille « servienne » (fig. 16-17). Ainsi, le rôle de nœud urbain se clarifie-t-il quant au contrôle de trois des ponts reliant les deux rives du fleuve à l'époque, *Cestius*, *Æmilius* – actuellement pont Rotto – et *Probi*, et permettant des accès directs aux voies *Ostiensis*, *Portuensis* et *Aurelia-Septimiana*.

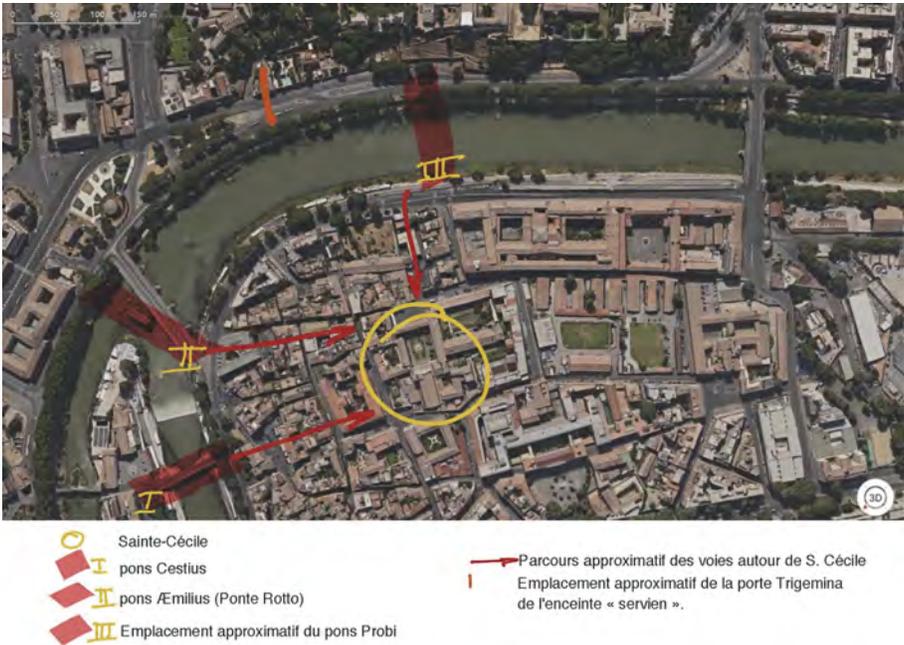


Fig. 16. Photographie d'écran à partir du logiciel *Mapes* avec le secteur du Trastevere où se place Sainte-Cécile.

33 Franco Astolfi, « La zona in età classica preesistenze e scavi archeologici in S. Maria in Domnica, 1. Topografia antica dell'area », dans Alia Englen (éd.), *Cælius I. Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri*, Rome, 2003, p. 149-165, en particulier 152 et suiv.



Fig. 17. Sainte-Cécile in Trastevere, façade actuelle (Arxiu Imma Lorés 2007).

À partir d'une lecture très attentive et savante de l'urbanisme, le pape se « limita » donc à monumentaliser trois des nœuds les plus importants, éléments d'un réseau de circulation qui fonctionnait déjà depuis longtemps, afin de renforcer la connexion entre l'intérieur et l'extérieur de la ville. Il mit ainsi en évidence certains grands carrefours urbains en accentuant leur visibilité par le développement d'un programme visant à réorganiser la mémoire martyriale de la ville en installant des corps saints *intramœnia*. Cette explication est la seule qui permette de comprendre le choix de Sainte-Praxède et non de Saints-Sylvestre-et-Martin, ou bien de Sainte-Cécile et non de Saint-Crysogone.

Après les pontificats d'Hadrien I^{er}, responsable de la consolidation économique et administrative de la ville, et de Léon III, qui offrit à Rome un poids politique à même de rivaliser avec Constantinople et Aix-la-Chapelle, Pascal I^{er} se devait de l'ériger en capitale du christianisme universel. Sa stratégie s'opéra en deux volets : d'une part le transfert des corps des martyrs *intra muros*, de l'autre la création d'un paysage architectural et artistique peuplé d'images. Mais l'obtention d'un résultat optimal imposait à ce projet de composer avec les contraintes et la réalité de la ville du IX^e siècle. C'est une erreur, selon nous, de chercher dans la liturgie pontificale les seules raisons du programme monumental de Pascal à Rome car elle exprime plutôt les conséquences du phénomène que ses causes. L'interrogation adéquate des logiques concrètes

et pratiques de la ville au IX^e siècle était propre à livrer des réponses quant aux motivations qui ont conditionné les choix de ces trois emplacements cruciaux, pour peu qu'on en comprenne la logique. Trois bâtiments dont les décors sont en grande partie conservés, et, bien évidemment, dans lesquels Pascal I^{er} a pris soin de laisser sa signature.

Sélection bibliographique sur Rome et les interventions de Pascal I^{er}

Maria Andaloro (dir.), *La Pittura medievale a Roma : 312-1431. Atlante : percorsi visivi : 1. Suburbio, Vaticano, Rione Monti, Viterbo-Milano*, 2006.

Antonella Ballardini, « Dai Gesta di Pasquale I secondo il *Liber Pontificalis* ai monumenta iconografici delle basiliche romane di Santa Prassede, Santa Maria in Domnica e Santa Cecilia in Trastevere », *Archivio della società romana di storia patria*, 122, 1999, p. 5-68.

Ead., « Fra immagini tra Occidente e Oriente : Claudio di Torino, Pasquale I e Leone V l'Armeno », dans A. C. Quintavalle (éd.), *Medioevo mediterraneo : l'Occidente, Bisanzio e l'Islam (Atti del Convegno Internazionale di Studi, Parma, 21-25 settembre 2004)*, Milan, 2007, p. 194-214

Giulia Bordi, « 1900-1916. Giuseppe Wilpert e la scoperta della pittura altomedievale a Roma », dans S. Heid (éd.), *Giuseppe Wilpert (1857-1944) esponente della "scuola romana" di Archeologia Cristiana, Atti del Simposio internazionale (Roma, 16-20 maggio 2007)*, Vatican, 2009, p. 323-258.

Ead., « Copie, fotografie, acquarelli. Documentare la pittura medievale a Roma tra Otto e Novecento », dans C. A. Quintavalle (éd.), *Medioevo : immagine e memoria, Atti del l'XI Convegno Internazionale di Studi (Parma, 23-28 settembre 2008)*, Bologne, 2009, p. 454-462.

Maurizio Caperna, *La Basilica di Santa Prassede. Il significato della vicenda architettonica*, Gênes, 1999.

Id., *La basilica di Santa Prassede. Il significato della vicenda architettonica (nuova edizione rivista e aggiornata)*, Rome, 2014.

Caterina-Giovanna Coda, *Duemilatrecento corpi di martiri : la relazione di Benigno Aloisi (1729) e il ritrovamento delle reliquie nella Basilica di Santa Prassede in Roma*, Rome, 2004.

Alia Englen (éd.), *Caelius I : Santa Maria in Domnica, San Tommaso in Formis e il Clivus Scauri*, Rome, 2003.

Caroline J. Goodson, « Transforming City and Cult : The Relic Translations of Paschal I (817-24) », dans A. Hopkins, M. Wyke (éd.), *Roman Bodies, Metamorphoses, Mutilation and Martyrdom*, Londres, 2005, p. 123-141.

Ead., *The Rome of Pope Paschal I : Papal Power, Urban Renovation, Church Rebuilding and Relic Translation, 817-824*, New York, 2010.

Richard Krautheimer, « The Carolingian Revival of Early Christian Architecture », *The Art Bulletin*, 24/1, 1942, p. 1-38, DOI : 10.2307/3046798 (voir la dernière révision dans « La rinascita dell'architettura paleocristiana romana nell'età carolingia », *Architettura sacra paleocristiana e medievale e altri saggi su Rinascimento e Barocco*, Turin, 1993, p. 214-217.)

Id., *Roma, profilo di una città (312-1308)*, Rome, 1981 [*Rome, portrait d'une ville 312-1308*], Paris, 1999

Liber Pontificalis, 2 vol., L. Duchesne (éd.), Paris, 1892 (2^e éd. 1955).

Carles Mancho, « Pasquale I, santa Prassede, Roma e Santa Prassede », *Arte Medievale*, 4^e sér., 1, 2010-2011, p. 31-48.

Thomas. F.X. Noble, *The Republic of St. Peter : the birth of the Papal State, 680-825*, Philadelphie, 1984 (édition italienne : *La repubblica di San Pietro. Nascita dello Stato Pontificio (680-825)*, Gênes, 1998).

Stefania Pennesi, *La decorazione pittorica altomedievale del transetto della basilica di Santa Prassede a Roma*, Tesi di Laurea, anno accademico 1997-1998, Università degli Studi di Chieti « G. d'Annunzio » (texte inédit dans les archives de Sainte-Praxède, Rome)

Santa Cecilia in Trastevere, Rome, 2007.

Josef Wilpert, *Die Römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten von IV. bis XIII. Jahrhundert*, Fribourg, 1916.

Rotraut Wisskirchen, *Die Mosaiken der Kirche Santa Prassede in Rom*, Mayence-sur-le-Rhin, 1992.

FIGURER L'AUTORITÉ SUR LES SCEAUX DE VILLES ÉPISCOPALES AU MOYEN ÂGE

AMBRE VILAIN

Labex Patrima — Université Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines

Le sceau est « l'imagem du sigillant, c'est-à-dire son image personnelle, celle à qui il transmet son *auctoritas*, celle qui juridiquement le représente et le prolonge, l'emblématise et le symbolise, celle qui est à la fois lui-même et le double de lui-même »¹. À partir de la fin du XI^e siècle, le haut clergé se dote progressivement d'un sceau, outil juridique lui permettant de valider les actes qu'il contracte. Il ouvre ainsi la voie à la diffusion d'une pratique qui atteint sa plus grande expansion dans le courant du XIII^e siècle, période durant laquelle la quasi totalité des groupes sociaux en use². Le choix du sceau comme système matériel de validation repose sur la combinaison d'une image et d'un texte périphérique. Alors que le texte permet de nommer le sigillant et le cas échéant de préciser sa fonction, l'image le définit à travers la fonction qu'il occupe dans la société. Les sigillants de ce que l'on peut appeler le « premier âge sigillaire », définissent de manière précise leur appartenance sociale, par le recours au principe de l'image-type³. Ainsi le souverain se présente en majesté, les membres de la haute aristocratie choisissent de se représenter par l'image d'un cavalier galopant ou d'une dame dans les riches atours qui définissent son statut⁴, les évêques définissent la fonction sacerdotale par la

1 Michel Pastoureau, « Les sceaux et la fonction sociale des images », dans Jérôme Baschet et Jean-Claude Schmitt (dir.), *L'image, fonctions et usage des images dans l'Occident médiéval. Cahiers du Léopard d'or*, vol. 5, Paris, 1996, p. 275-308.

2 Sur l'usage du sceau au XII^e siècle, Jean-Luc Chassel, « L'usage du sceau au XII^e siècle », dans Françoise Gasparri (dir.), *Le XII^e siècle. Mutations et renouveau en France dans la première moitié du XII^e siècle. Cahiers du Léopard d'Or*, vol. 3, Paris, 1994, p. 61-102.

3 Michel Pastoureau, « Les sceaux et la fonction sociale des images », *op. cit.*, p. 287.

4 Pierre Bony, « L'image du pouvoir seigneurial dans les sceaux : codification des signes de la puissance, de la fin du XI^e siècle au début du XIII^e siècle », dans *Les pays d'oïl. Seigneurs et seigneuries au Moyen Âge, 117^e Congrès national des Sociétés Historiques et Scientifiques, Clermont-Ferrand, 1992*, Paris, 1993, p. 489-523. Sur les sceaux de femmes Andrea Stieldorf. *Rheinische Frauensiegel : zu rechtlichen und sozialen Stellung weltlicher Frauen im 13. und 14. Jahrhundert*, Cologne, 1999.

figure du prélat bénissant⁵ tandis que les villes bénéficient, nous allons le voir, d'une relative liberté iconographique.

L'autorité figurée : la personne de l'évêque

Dès le début du XII^e siècle les évêques, d'abord ceux des régions septentrionales, vont définir pour leurs sceaux un prototype montrant la figure du prélat dans les habits de sa fonction et bénissant, se tenant debout sur un champ lisse circonscrit par le texte de la légende. Cette image, définie dans le contexte des effets de la réforme grégorienne, place la figure du clerc dans une position de supériorité sans commune mesure par le choix d'une forme qui, visuellement, le distingue d'emblée des laïcs qui eux ont recours à la forme circulaire. À l'intérieur de cette mandorle renvoyant à la sphère du sacré⁶, la figure de l'évêque bénissant et paré des habits de sa fonction, incarne à la fois l'autorité spirituelle du pasteur et le pouvoir temporel d'un seigneur territorial. Par le geste de la bénédiction l'évêque diffuse physiquement la Grâce et, ce faisant, permet d'exprimer le pouvoir de médiation qu'il exerce entre Dieu et les hommes. En outre, d'un point de vue liturgique ce geste performatif qui s'accomplit à l'intérieur de l'Église, marque l'irréductible supériorité du prélat, la bénédiction supposant nécessairement une subordination de celui qui la reçoit par rapport à celui qui la donne. Ainsi la bénédiction pontificale qui se distingue de la bénédiction commune par une triple signation implique un rapport étroit au bâti, c'est-à-dire à la cathédrale. Si dans un premier temps, cette relation entre la figure et l'architecture n'apparaît pas sur les sceaux, progressivement les graveurs introduisent des éléments architecturaux renvoyant de manière indicielle, par le biais de consoles ou de dais, au lieu d'exercice du pouvoir épiscopal (**fig. 1**). La présence du vocabulaire architectural prend rapidement une ampleur telle sur les sceaux des prélats du XIV^e siècle, qu'architecture et figure forment un véritable syntagme. L'image de l'évêque faisant corps avec l'architecture renvoie de manière immédiate à son église, le lieu de son pouvoir, mais aussi de manière superlative au modèle prégnant de la Jérusalem céleste.

Face à l'image du chef spirituel bénissant dans son église, c'est-à-dire mettant à distance dans un rapport de subordination le peuple qu'il bénit, les

5 A ce sujet voir Robert-Henri Bautier, « Apparition, diffusion et évolution typologique du sceau épiscopal au Moyen Âge », dans *Die Diplomatie der Bischofsurkunde vor 1250 Referate zum VIII. internationalen Kongress für Diplomatie. Innsbruck, 1993*, Innsbruck, 1995, p. 225-241.

6 Clément Blanc, « Le corps sigillaire des clercs », dans *Le corps et ses représentations à l'époque romane*, actes du Vingt-troisième colloque d'Issoire (19-21 octobre 2012) [à paraître].

sceaux que nous allons étudier maintenant définissent une autre relation de l'évêque à l'égard de la communauté et donc une autre forme d'expression d'autorité.



Fig. 1. Sceau de Gaillard de Pressac, évêque de Toulouse, moulage d'après une empreinte originale de 1317 (AnF, sc/ D 6900)

L'autorité architecturale

Bien qu'ayant obtenu une charte de franchise, le droit de posséder une cloche et de faire graver leur propre sceau, les villes n'en demeurent pas moins, dans l'immense majorité des cas, placées sous l'autorité d'un tiers. Rares sont celles en effet qui peuvent se prévaloir de n'être soumises à aucune tutelle particulière, absence qui leur permettrait de revendiquer leur totale autonomie. La tutelle exercée sur les villes médiévales est de diverses natures, il peut s'agir de l'autorité royale, de celle d'un seigneur qu'il soit laïc ou religieux – ces dernières pouvant être combinées – ou encore de celle exercée par des représentants. Il faut ajouter que la ville elle-même ne représente pas une juridiction unique ; en son sein s'exercent des pouvoirs concurrents, c'est d'ailleurs le cas de la plupart des villes épiscopales.

À partir du ^{iv}^e siècle, la cité est avant tout liée à la présence de son évêque. Prenant le relais d'une autorité impériale défaillante, la ville épiscopale justifie son existence temporelle, sa puissance économique et financière à travers le principe de la préfiguration de la Cité de Dieu. La ville médiévale ne naît pas mais, comme l'affirme Thierry Dutour, elle « mue »⁷; l'Église apparaît comme le principal élément de structuration grâce auquel la plupart des *civitates* romaines vont se maintenir et survivre dans toute l'Europe après l'effondrement des structures administratives et militaires impériales. Le rôle croissant de l'évêque sera largement encouragé par l'autorité monarchique notamment par le principe de l'immunité qui consiste en la suppression de toute servitude sur les terres qui lui sont soumises ainsi que l'exclusion des représentants de l'autorité publique. Ces faveurs contribuent à renforcer le pouvoir de l'évêque jusqu'à ce que ce dernier se substitue totalement au comte dans l'exercice des droits régaliens traditionnels⁸. Il faut ajouter à cette puissance économique un facteur politique et militaire. La protection des évêques sur la cité, qui se matérialise par la reconstruction des enceintes dans la seconde moitié du ^{ix}^e siècle, s'accompagnera d'un surplus de compensations de la part du souverain. Parallèlement, la prédominance épiscopale soulèvera de plus en plus d'opposition dans les rangs de l'aristocratie laïque, à telle enseigne que bientôt les évêques devront faire face à l'insoumission de certains comtes. Si l'histoire de nombreuses villes porte la marque de cette opposition, qui fut parfois violente, pour d'autres au contraire, l'autorité épiscopale, appuyée sur un ensemble territorial parfois considérable, se renforcera au point de donner naissance aux principautés épiscopales dominées par la figure du prince-évêque.

Les images choisies sur les sceaux de villes porteront, soit de manière naturelle, soit sous la contrainte, la marque de l'autorité épiscopale placée à la tête de la cité. Ainsi la présence du prélat peut être directement évoquée par la représentation de ce dernier sur le sceau nous l'avons vu⁹, mais c'est surtout à travers la représentation de la cathédrale que cette tutelle trouvera son expression la plus aboutie. La cathédrale, en tant que véritable centre névralgique, devient d'emblée le motif le plus efficace dans une stratégie symbolique, à travers laquelle l'évêque se présente comme le protecteur et le représentant d'une ville. Il est en effet le garant de son autonomie mais aussi son régisseur. Cette mainmise parfois brutale de l'Église, dont la légitimité n'avait jusque là

7 Thierry Dutour, *La ville médiévale, origine et triomphe de l'Europe urbaine*, Paris, 2003, p. 40.

8 Michel Fixot, « Une image idéale, une réalité difficile : les villes du ^{vii}^e au ^{ix}^e siècle », dans Georges Duby (dir.), *Histoire de la France urbaine*, Paris, 1980, p. 497 et suiv.

9 Vaison-la-Romaine AnF, sc/Ni 700bis.

jamais été remise en cause, créera des tensions dans le contexte historique de l'émancipation urbaine du ^{xiii}^e siècle. Comment l'image sigillaire parvient-elle, dans ce cadre conflictuel, à mettre en image la prépondérance épiscopale ? En corollaire, se fait-elle le témoin de ces tensions ?

De nombreuses villes se sont épanouies à l'ombre de la cité épiscopale. La cathédrale est l'un des premiers, sinon le premier, édifice construit « en dur », elle est le lieu central du pouvoir épiscopal, l'édifice le plus important de la ville. L'« ensemble cathédral » forme une ville dans la ville. Au moment de la mise au point du sceau, la cathédrale devient le motif le plus efficace pour permettre de représenter le pouvoir épiscopal, un motif récurrent dont les sceaux de Beauvais (**fig. 2**) et de Cambrai (**fig. 3**) offrent deux très beaux exemples dans la seconde moitié du ^{xiii}^e siècle.

À Beauvais le rôle de l'évêque est fondamental, il n'est pas uniquement à la tête du pouvoir spirituel mais il est en réalité un comte-évêque, cumulant à la fois les pouvoirs religieux, politiques et économiques. Après la création de la commune au cours du ^{xii}^e siècle, les bourgeois, d'importants négociants en textile, se rallieront à plusieurs reprises au roi de France contre leur évêque. Celui-ci n'en demeure pas moins pendant de longs siècles le seigneur temporel et la personnalité centrale de la ville. Le sceau dont la ville de Beauvais se dote à la fin du ^{xiii}^e siècle nous est connu grâce à une empreinte appendue à un acte de 1228 (**fig. 2**)¹⁰. Le champ est occupé par une enceinte crénelée, appareillée et rythmée par quatre tourelles circulaires : deux au premier plan, surmontées de croix et deux autres, dans les angles formés par le mur d'enceinte maçonné, couronnées d'une coupole sommée d'un bouton globulaire. Au centre de cette muraille émerge un édifice à trois niveaux d'élévation. Le premier est percé de deux ouvertures en plein cintre et possède deux excroissances latérales difficiles à identifier. Le second est percé de deux baies en plein cintre tandis que le dernier est formé par une coupole reposant sur un tambour et sommée d'un bouton globulaire. A l'arrière-plan, l'appareil du mur d'enceinte est figuré à l'aide d'un motif « treillissé ». Dans le champ, de part et d'autre de la coupole apparaît le mot CIVITAS. La légende en majuscule dit ceci : *sceau de la ville de Beauvais*.

Une première remarque s'impose : l'enceinte n'est munie d'aucune porte, l'entrée dans la ville n'est même pas suggérée. Ainsi, l'œil du spectateur est immédiatement arrêté par le mur appareillé du premier plan, délimitant deux espaces distincts : le dedans et le dehors. Le sceau de Beauvais ne nous invite pas à pénétrer dans la ville mais nous cantonne au statut d'observateur, la ville semble ainsi intouchable, abstraite, formant un tout autonome et fermé.

10 AnF, sc/Vi n° 94.



Fig. 2. Sceau de la ville de Beauvais, moulage d'après un original de 1228 (AnF, sc/ D 5745).

Le statut de ville épiscopale de Beauvais, rappelé par ailleurs ostensiblement dans le champ du sceau grâce au terme CIVITAS, a conduit les commanditaires à choisir de représenter sur leur image sigillaire, le siège épiscopal, c'est-à-dire le lieu qui centralisait aux XII^e et XIII^e siècles tous les pouvoirs. La cathédrale de Beauvais fut édifiée à partir des années 1225, avant cette date, l'édifice présentait des dimensions bien plus modestes. Cette *Basse-œuvre*, dont on peut actuellement deviner la silhouette grâce un certain nombre d'éléments encore visibles, procédait de la reconstruction lancée après un incendie de 1180¹¹ d'un édifice bâti autour de l'an Mil. Est-ce l'un de ces édifices qui est figuré sur le sceau ? Il nous semble inutile de vouloir reconnaître ici une construction ayant réellement existé à Beauvais à la fin du XII^e siècle. L'image suit en tous points les grands principes d'une tradition iconographique puisant dans les répertoires formels carolingiens, comme en témoigne le vocabulaire architectural utilisé tel que les coupoles surmontées de boutons globulaires. Pour nous, l'image se réfère à une ville idéogramme, une ville stéréotypée au centre de laquelle le graveur a figuré une cathédrale,

11 Charles Delettre, *Histoire du diocèse de Beauvais depuis son établissement au III^e siècle jusqu'au 2 septembre 1792*, Beauvais, 1842, p. 61.

sans se soucier des caractéristiques de la cathédrale de pierre qu'il avait sous les yeux. Dans un cadre institutionnel comparable¹², le sceau que se donne la ville de Cambrai (**fig. 3**) dans le dernier tiers du ^{xiii}^e siècle a recours à une formule iconographique très proche, rendue toutefois plus « lisible » grâce à une maîtrise technique de gravure supérieure.



Fig. 3. Sceau de la ville de Cambrai, empreinte originale appendue à un acte de 1185 (AD59, empreinte originale, 3 G 133/1207).

Cambrai est l'une des premières villes du nord de la France à apposer son propre sceau aux bas des actes. Conservée aux Archives départementales du Nord, la plus ancienne empreinte portée à notre connaissance est appendue à un acte de 1185¹³ sur lequel elle prend place aux côtés du sceau de Roger, évêque de Cambrai¹⁴. Ville impériale, dirigée par un prince-évêque¹⁵ Cambrai

12 L'évêque de Cambrai régnait à la fois sur le temporel et sur le spirituel.

13 AD59, empreinte originale, 3 G 133/1207.

14 L'évêque est représenté assis, crossé, mitré et bénissant, AD59, 3 G 133/ 1207, sc /F 5827, d'après une empreinte de 1185.

15 *Depuis le ^x^e siècle, Cambrai est dirigée par un prince évêque sous l'autorité duquel est placée la ville toute entière* « l'immunité de la cathédrale concédée par Pépin le Bref, renouvelée par Louis-le-Pieux en 816, par Arnoul en 894, par Zwentibold, par Charles le simple et enfin par Otton, finit par déboucher sur un curieux régime politique urbain : la mainmise totale de

fait le choix, tout comme Beauvais, de se représenter par un édifice religieux et plus précisément par ce que nous identifions comme sa cathédrale. Le champ du sceau est occupé par la figuration d'une enceinte elliptique soutenue par deux tours circulaires, coiffées de dômes et percées d'une porte centrale surmontée d'un niveau de baies et couronné d'un dôme nervuré sommé d'un bouton globulaire. À l'intérieur est gravé un bâtiment formé de deux corps obliques percés de baies en plein cintre et terminées par deux fois deux tourelles circulaires et percées. Les tuiles sont figurées sous la forme de petites écailles. Formant pivot à la composition, une haute tour circulaire, émergeant directement au dessus de la porte, percée de deux baies en plein cintre et couronnée d'un dôme côtelé au sommet duquel est placé un bouton globulaire, complète l'édifice. La légende dit ceci : *sceau de la ville de Cambrai*, mais c'est le terme *Civitatis* qui est utilisé, indiquant ainsi clairement le statut de ville épiscopale. En effet depuis le ^{vi}e siècle, ce terme s'applique, non plus à une division territoriale laïque mais à une division ecclésiastique c'est-à-dire un diocèse.

Les formes particulières du bâtiment, la figuration de dômes côtelés ainsi que celle des tours circulaires, sans parler de sa symétrisation, ne correspondent en rien à l'environnement architectural du nord de la France de cette fin du ^{xii}e siècle. En un mot cet « anatopisme » architectural ne renvoie à aucune réalité bâtie. Pourtant la plupart des auteurs qui se sont intéressés au grand sceau de Cambrai ont identifié ce bâtiment comme une représentation de la cathédrale Notre-Dame. L'aspect de la cathédrale romane, reconstruite dans la première moitié du ^{xii}e siècle par l'évêque Gérard I^{er}, est mal connu. Les quelques dates dont on dispose sont celles de l'achèvement de la nef vers 1180 après un incendie en 1148 et les deux décennies du siècle suivant qui sont consacrées à la construction du transept. Dans les années 1250 le chantier est terminé et l'édifice consacré. Ainsi, au moment de la gravure du sceau, la cathédrale n'était pas encore achevée et il s'agit ici par conséquent d'une image projetée de l'édifice.

Sur les sceaux de Cambrai et de Beauvais, la tutelle épiscopale est proclamée à travers la cathédrale, monument qui occupe la totalité de l'espace

l'évêque sur la ville », Louis Trénard (dir.), *Histoire de Cambrai*, Lille, 1982. En 1007, une charte octroyée par l'empereur Henri II contribue à accroître le pouvoir de l'évêque. Cette situation débouchera de manière épisodique sur des conflits entre le seigneur et une bourgeoisie qui, depuis le début du ^xe siècle, prête serment. La ville entretient donc des rapports étroits avec l'Empire. C'est l'empereur qui désigne directement l'évêque dont la nomination n'est pas sanctionnée par l'autorité pontificale. Pour une histoire de Cambrai on se reportera à la monographie de Louis Trénard (dir.), citée dans cette note.

intra-muros, formant un idéogramme, ce que dans notre thèse¹⁶ nous avons appelé une « ville-cathédrale ». L'absence de toute autre architecture se référant au pouvoir communal qui pourtant existe, nous conduit à voir dans ces images une représentation symbolique de la cité épiscopale qui, dans la réalité topographique de la ville, ne représente cependant qu'une partie de celle-ci. En l'espèce il ne s'agit pas d'une métonymie, puisque la partie ne vaut pas pour le tout.

Mais si sur l'une et l'autre image la puissance spirituelle et temporelle de l'évêque s'exprime à travers une image dénuée d'ambiguïté il n'en existe pas moins un certain nombre de différences formelles. En effet, si sur le sceau de Beauvais la légende fait clairement référence à la commune (*communie*), ce qui n'apparaît pas sur le sceau de Cambrai, le déséquilibre est rétabli par la mention dans le champ lui-même du terme de *Civitas* placé ostensiblement en exergue. Cette intrusion du texte dans l'espace dédié à l'image doit être considérée comme un élément didactique permettant de « déminer » la charge potentiellement problématique d'une représentation, dont il est parfois difficile de cerner tous les tenants et les aboutissants. Là où l'image beauvaisienne met le spectateur au pied du mur sans possibilité d'entrer dans cette entité abstraite et close, à Cambrai, entrer dans la ville c'est entrer dans l'Église et c'est entrer dans la cité messianique. Rappelons que Cambrai se transforme à la Pâques en une seconde Jérusalem¹⁷. L'image fonctionne ici sur l'identité *de facto* entre tous ceux qui entrent et le peuple chrétien. L'édifice résume ici à lui seul non seulement la communauté ecclésiastique mais également la ville toute entière et ses sujets, sujets d'un prince ecclésiastique. Le sceau de Cambrai nous propose l'image d'une « ville-cathédrale », la cité est réduite au symbole du pouvoir qui la dirige. À la « ville-cathédrale » fait écho le « prince-évêque ». Cette étude serait incomplète si nous passions sous silence le contre-sceau à l'aigle bicéphale du sceau cambrésien, une référence cette fois tout à fait explicite à la tutelle impériale. Ainsi les deux sceaux forment un tout insécable, une mise en image de deux tutelles emboîtées, l'une procédant de l'autre.

Nous souhaitons pour terminer cet exposé revenir sur un cas particulier où cette fois l'autorité épiscopale se voit totalement évincée de l'image sigillaire au profit des nouveaux détenteurs du pouvoir : les bourgeois de Tournai. Le

16 *Imago Urbis, les représentations architecturales sur les sceaux de villes en Europe septentrionale (xii^e-xv^e siècle)*, thèse soutenue à Lille III, sous presse, Paris, éd. CTHS-INHA, 2016.

17 À la suite du pèlerinage avorté de Liébert au milieu du xi^e siècle, l'évêque fit élever à Cambrai un édifice reprenant en tout point les caractéristiques du saint Sépulcre. Par cet acte, l'évêque rattacha la cité impériale à la Terre Sainte à tel point que les deux villes furent totalement assimilées.

principe qui consiste à proclamer l'existence de la commune, non seulement en tant que personne morale mais également en tant que véritable entité politique autonome, à travers la représentation d'un édifice civil, trouve sa plus juste illustration à Tournai. La ville, devenue progressivement l'une des plus importantes cités marchandes de Flandres, n'a pas longtemps hésité avant de remettre en question l'autorité de son évêque, allant jusqu'à s'approprier, dès le milieu du ^{xiii}^e siècle, l'ensemble des pouvoirs législatifs, exécutifs et judiciaires. Ce « coup de force » communal est ostensiblement traduit sur le sceau de la ville par le choix de la représentation du beffroi comme bâtiment unique placé au centre de l'enceinte.



Fig. 4. Premier grand sceau de la ville de Tournai, cire originale de 1288 (Anf, sc/D 10747).

Le premier grand sceau dont la ville de Tournai se dote à la fin du ^{xiii}^e siècle reprend l'image de la porte de ville crénelée, accompagnée de deux tours¹⁸ (fig. 4). La porte est fermée par de solides pentures, elle est couronnée de

18 La plus ancienne empreinte portée à notre connaissance est appendue à un acte de 1222 conservé aux Archives communales de Tournai. D'après Adolphe Hocquet, la première mention du premier grand sceau est de mars 1199 « il date, selon toute probabilité de la charte de commune octroyée aux Tournaisiens par Philippe Auguste en 1187-1188 » (cf. Adolphe Hocquet, « Sceaux de la ville de Tournai, de ses échevinages et de ses juridictions », *Revue tournaisienne, Histoire, archéologie, art, folklore*, 4, avril 1908, p. 61-68.

cinq créneaux et prend appui sur un sol ondulé figuré au premier plan. De part et d'autre sont représentées deux tours symétriques percées chacune d'un niveau de meurtrières, couronnées d'une rangée de créneaux et surmontées d'une toiture pointue coiffée d'un bouton globulaire. À l'arrière-plan le mur d'enceinte passe derrière la porte centrale et relie les deux tours latérales. La légende en majuscule dit ceci : *sceau de la ville de Tournai*.

Tournai ne changera que tardivement de sceau, le premier étant toujours appendu à des actes datant de la fin du ^{xiv}^e siècle¹⁹. Le second grand sceau a été gravé au moment de la restitution des franchises en 1371 (**fig. 5**). La matrice en argent est parfaitement conservée²⁰, elle reprend l'image du beffroi émergeant au centre d'une enceinte urbaine selon le même principe formel que le sceau précédent. La légende qui accompagne l'image dit ceci : *sceau de la commune, ville épiscopale et cité de Tournai*.



Fig. 5. Second grand sceau de la ville de Tournai, cire originale appendue à un acte de 1428 (AD59 B1392/15545).

- 19** *Ibid.*, p. 61 : « ce sceau restera en usage jusqu'à la suppression des franchises de la commune par Philippe VI de Valois en février 1367 ». En mai 1362 on trouve encore le premier grand sceau sur un titre de rente conservé aux Archives Communales de la ville.
- 20** La matrice en argent est conservée au musée d'Histoire et des Arts décoratifs de Tournai, elle ne possède pas, à notre connaissance, de numéro d'inventaire.

Plus qu'une simple représentation urbaine, le second grand sceau de Tournai est véritablement une image chargée de sens. Le principe qui vise à ne montrer que le beffroi à l'intérieur d'une enceinte figurée dans sa totalité, permet au pouvoir communal de montrer sa prédominance non seulement sur le pouvoir épiscopal mais également seigneurial. La cathédrale, symbole de l'autorité ecclésiastique est totalement évincée de la composition alors que dans la réalité topographique de la ville celle-ci ne se trouve qu'à deux pas du beffroi et qu'elle possède de surcroît, une silhouette tout à fait remarquable (cinq clochers)²¹. Tout comme Cambrai, l'échevinage de Tournai était placé à l'origine sous la tutelle du prince-évêque qui siégeait dans la résidence épiscopale. Cette soumission, du moins ce contrôle direct, sera remis en question au début du ^{xii}^e siècle par une bourgeoisie considérablement enrichie par le commerce. Les années 1155 ont ainsi vu la création d'un corps de jurés signifiant la naissance d'une véritable Commune²² qui s'appuiera dès l'origine sur la puissante guildes commerciale de la Charité Saint-Christophe²³. De cette *conjuratio* sortiront treize, puis trente jurés qui progressivement cumuleront l'exercice des pouvoirs législatif, exécutif et judiciaire, en reléguant les quatorze échevins au rôle de simples notaires. Une véritable personne morale se forme alors qui, sur les deux rives de l'Escaut, n'a plus à remplir envers l'évêque que des devoirs de vassalité et devient par là arrière-vassale du roi²⁴. Cette relation féodale n'apparaît qu'indirectement sur le premier sceau puisque la fleur de lis n'est présente qu'au revers, c'est-à-dire au contre-sceau et non sur la face (**fig. 6**). *A contrario*, sur le sceau aux causes, gravé au milieu du ^{xiii}^e siècle, les deux fleurs de lis se font plus présentes, encadrant ostensiblement l'architecture (**fig. 7**). Peut-on imputer la présence de l'emblème royal au fait que Philippe Auguste, qui avait déjà érigé la commune en ville en 1187, concède une seconde charte en 1211, plaçant Tournai dans des rapports de vassalité directe ? Il est certain qu'à partir de cette date, la commune ne cessera de « grignoter » les pouvoirs qui lui font concurrence, ceux du chapitre Notre-Dame, de l'évêque, du châtelain et de l'avoué. L'histoire de la ville au ^{xiv}^e siècle est marquée par la tentative de mainmise par le roi de France, quoi

21 Rappelons que la cathédrale de Tournai possède cinq clochers imposants qui la rendent aisément identifiable.

22 Henri Pirenne, *Les anciennes démocraties des Pays-Bas*, 1910, p. 65.

23 Il faut ajouter, qu'au milieu du ^{xii}^e siècle, on opéra une division entre les évêques de Noyon et ceux de Tournai. Cet événement favorisa, lors de la vacance du siège ecclésiastique, l'émergence de la commune.

24 Paul Rolland, *Les origines de la commune de Tournai, histoire interne de la seigneurie épiscopale tournaisienne*, Bruxelles, 1931, p. 250.

qu'il en soit en 1340 la ville recouvre ses libertés, mieux encore en tant que cité « libre » elle est le seul seigneur de tout son territoire.

Les images sigillaires successives permettent de suivre assez précisément les événements locaux. Ainsi, lorsqu'ils se dotent d'un sceau à la fin du XII^e siècle, le choix des jurés consiste à reprendre le motif coutumier de la porte de ville. L'aspect défensif exacerbé sur l'image fait directement référence au *castrum* primitif et aux fortifications de la cité²⁵. Le sceau aux causes gravé un demi-siècle plus tard, reprend de nouveau une composition stylisée, une porte de ville accompagnée de trois tours à laquelle viennent s'ajouter les deux fleurs de lis, symbolisant la soumission au royaume des années 1210. Le beffroi, dont les parties inférieures sont déjà édifiées à la fin du XII^e siècle, n'est pas retenu ici, sans doute était-il prématuré d'imposer à cette date l'emblème communal sur le sceau. Il faudra attendre le milieu du XIII^e siècle pour que la Commune se manifeste sur les images sigillaires. En 1348, le second sceau aux causes délaisse le stéréotype au profit d'une composition reflétant la réalité architecturale de Tournai à travers la représentation du beffroi – trônant fièrement au centre de l'enceinte – rappelant ainsi le rôle prédominant de la commune « fraîchement » restituée en 1340 et libre désormais de toute emprise épiscopale ou seigneuriale. La présence royale est de nouveau rappelée par le semé de fleurs de lis. Les procédés stylistiques mis en œuvre sur le second grand sceau permettent d'approfondir le discours et d'aller plus loin encore dans l'interprétation. La composition met efficacement en image les revendications d'une cité, récemment dotée d'une nouvelle Constitution qui donna à l'aristocratie urbaine l'ensemble des pouvoirs. La Commune, symbolisée par le beffroi, règne seule sur la ville même si le semé de fleurs de lis manifeste l'appartenance de la ville au Royaume. Il est intéressant de noter que Tournai, ville épiscopale ne reprend à aucun moment le motif de la cathédrale sur son sceau comme ont pu le faire Cambrai ou Beauvais. Dès son origine, la commune refuse de laisser paraître une quelconque dépendance à l'autorité ecclésiastique qui, au milieu du XII^e siècle était à l'évidence largement ébranlée par la séparation des évêchés de Noyon et de Tournai²⁶.

25 Il faut ajouter que le beffroi originel est une simple tour de fortification ne comportant que quelques niveaux d'élévation. Il pourrait s'agir ici de la représentation du beffroi mais nous ne privilégions pas cette hypothèse.

26 *Annuaire historique pour l'année 1862, publié par la société de l'histoire de France*, 26^e année, Paris, 1861, p. 431.

En tant que support de la mise en image d'un rapport d'autorité, le sceau est dans l'immense majorité des cas le seul élément tangible qui nous soit parvenu. Si son interprétation ne peut se faire que par la connaissance de l'économie locale des relations politiques et sociales, dans certains cas il se suffit à lui-même. L'omniprésence d'un beffroi, ou encore de halles occupant la totalité de l'espace *intra-muros* exprime de manière parfaitement claire la puissance d'une oligarchie capable de s'imposer face à l'ancien pouvoir ecclésial possédant non loin de là une immense cathédrale. L'adoption du sceau par les villes, marquant avant tout la naissance puis l'affirmation d'un nouvel acteur social, pose partout le problème de la mise en image d'une personne morale, soit d'une abstraction. Si les personnes physiques n'eurent aucun mal à se définir une image-type comme sur les sceaux des évêques que nous avons étudiés, les villes en revanche firent des choix très variés. Elles ne possèdent pas d'images types. Ce constat tient au fait que les villes ne forment pas un groupe défini, mais reposent aussi sur la variété des relations qu'elles entretiennent avec leur contexte politique. En Occident, comme dans bien des civilisations, la puissance du pouvoir se matérialise par le bâti. Cette puissance signifiante du bâti est une évidence lorsqu'il s'agit de la cathédrale et cela quel que soit son mode de représentation. Cette construction domine physiquement et politiquement les villes dans lesquelles elles sont construites, elle en forme à la fois le noyau primordial et le cœur politique. C'est tout naturellement qu'elle prend toute la place sur le sceau, envahissant de manière abstraite la totalité de l'espace *intra-muros*. Le syntagme enceinte-cathédrale est excluant : aucun sceau à ma connaissance ne fait cohabiter un bâtiment ecclésial avec une autre construction. C'est le même principe qui est à l'œuvre lorsque cette fois le nouveau pouvoir économique impose sa prépondérance sur la cité, escamotant le reste du bâti. Dans ces enjeux de pouvoirs, l'architecture se présente alors comme la plus efficace expression de l'autorité.

MAGISTER ET MAJESTAS LA CONTRIBUTION DES IMAGES À LA CONSTRUCTION DE L'AUCTORITAS MAGISTRALE À LA FIN DU MOYEN ÂGE

ANTOINE DESTEMBERG

Université d'Artois / CREHS (EA 4027)

L'Occident latin des XII^e-XIII^e siècles voit apparaître une catégorie nouvelle d'individus, nés des évolutions sociales et culturelles engendrées par la Réforme grégorienne, mais dont la place dans le schéma fonctionnaliste féodal classique apparaissait loin d'être assurée : les maîtres ou, comme s'est plu à les nommer Jacques Le Goff, les « travailleurs intellectuels »¹. La légitimité de ce groupe socio-professionnel émergent reposait principalement sur la reconnaissance son *auctoritas* savante, la force normative de sa parole. L'historiographie récente a insisté sur les dispositifs doctrinaux et textuels qui permirent, à partir du XII^e siècle, l'affirmation d'une *auctoritas* magistrale, cette autorité que possède celui qui est le détenteur et le transmetteur de la parole savante. Dans un paysage scolaire en pleine rénovation mais faiblement institutionnalisé, la figure du maître s'imposa comme le cœur d'une dynamique culturelle fondée sur les relations interpersonnelles entre maître et élèves et sur la *fama* de quelques *magistri*². Au tournant du XII^e et du XIII^e siècle, la papauté et les pouvoirs laïcs vinrent consacrer juridiquement et institutionnellement la place acquise par le *studium* en reconnaissant l'existence des universités et, dans le cas parisien, en en confiant la direction aux maîtres³.

Si les historiens ont de longue date porté attention au discours juridique, puis, plus récemment, au discours doctrinal comme contributions à l'émergence d'une *auctoritas* magistrale durant les derniers siècles du Moyen Âge⁴,

1 Jacques Le Goff, *Les intellectuels au Moyen Âge*, Paris, 1957.

2 Cédric Giraud, *Per verba magistri. Anselme de Laon et son école au XII^e siècle*, Turnhout, 2010.

3 Nathalie Gorochov, *Naissance de l'université. Les écoles de Paris d'Innocent III à Thomas d'Aquin (v. 1200-v. 1245)*, Paris, 2012.

4 Serge Lusignan, « Vérité garde le roy ». La construction d'une identité universitaire en France (XIII^e-XV^e siècle), Paris, 1999 ; Elsa Marmursztejn, *L'Autorité des maîtres. Scolastique, normes et société au XIII^e siècle*, Paris, 2007.

plus rarement se sont ils intéressés au discours figuratif⁵. Les maîtres étaient assurément des professionnels du texte plus que des images. Pour autant, les textes n'étaient pas les seuls vecteurs de leurs revendications sociales et culturelles : enluminures, sculptures et sigillographie participaient d'une culture visuelle qui tendaient à valoriser, par le nombre de leurs occurrences, une iconographie singulière du maître enseignant⁶. À la fin du Moyen Âge, les maîtres des écoles et des universités se mettent ainsi en scène en une diversité d'images qui donnent à voir leur dignité nouvelle et la place éminente qu'ils ont acquise dans la société⁷.

La contribution des images à la construction de l'*auctoritas* magistrale à la fin du Moyen Âge, mérite sans doute d'être réévaluée. Suivant cette ambition, nous nous proposons d'examiner, en premier lieu, le répertoire formel de la figuration de cette autorité ainsi que sa diffusion, avant de nous arrêter successivement sur deux écarts figuratifs au sein de ce répertoire iconographique des ^{xiv}^e-^{xv}^e siècles : les images de maîtres inspirés et la valorisation iconographique d'une véritable majesté du maître.

La posture hiératique du maître

À la fois par sa précocité – sa réalisation est probablement antérieure à 1214 – et par sa valeur paradigmatique, l'enluminure placée en ouverture d'une copie du début du ^{xiii}^e siècle du *De arca morali* d'Hugues de Saint-Victor († 1141) constitue un observatoire privilégié des ambitions discursives d'une

- 5 Hartmut Boockmann, « Ikonographie der Universitäten. Bemerkungen über bildliche und gegenständliche Zeugnisse der spätmittelalterlichen deutschen Universitäten-Geschichte », dans J. Fried (dir.), *Schulen und Studium im Sozialen Wandel des hohen und späten Mittelalters*, Sigmarigen, 1986, p. 565-599 ; Hilde De Ridder-Symoens, « Universitaire iconografie : braakland », *Kunstlicht*, 23, 2002, p. 41-45 ; Andrea von Hülsen-Eschvon, *Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen, 2006.
- 6 Le corpus iconographique exploité, et dont nous présentons ici quelques exemples, réunit plus de 300 occurrences.
- 7 Cette contribution se présente comme une brève synthèse de travaux en partie publiés et auxquels nous nous permettons de renvoyer : Antoine Destemberg, *L'honneur des universitaires au Moyen Âge. Étude d'imaginaire social*, Paris, 2015 ; *Id.*, « La représentation des maîtres dans l'iconographie de l'Occident médiéval », dans Éric Vallet, Sandra Aube, Thierry Kouamé (dir.), *Lumières de la sagesse. Écoles médiévales d'Orient et d'Occident*, Paris, 2013, p. 213-219 ; *Id.*, « *Magistri docentes inspirati*. Théories de la transmission de la connaissance et revendications intellectuelles dans quelques images du ^{xiv}^e siècle », dans C. Péneau (dir.), *Itinéraires du savoir de l'Italie à la Scandinavie (x^e-xv^e siècle). Études offertes à Élisabeth Mornet*, Paris, 2009, p. 369-390.

iconographie magistrale émergente (**fig. 1**). Le célèbre maître de l'école parisienne de Saint-Victor, auteur vers 1130 d'un manuel destiné aux études, intitulé le *Didascalicon*, avait acquis au cours du XII^e siècle une stature d'autorité et constituait à plusieurs titres un modèle de figure magistrale⁸. Il n'y a donc pas lieu de s'étonner qu'il fasse l'objet d'une telle représentation figurée, alors que la démarche semble encore rare au tournant du XIII^e siècle⁹. L'image qui ouvre son traité est représentative d'une tradition iconographique dont les canons formels se fixèrent justement à cette période : il s'agit d'une scène d'enseignement, une image de la *lectio* magistrale, dans laquelle le maître enseignant, assis de profil ou de trois-quarts sur une chaire, est tourné vers un public d'étudiants. L'enseignement constituait le geste fondateur de l'autorité magistrale, il était donc logique que le thème de la *lectio* domine le paysage iconographique magistral. Les gestes de la *disputatio*, cet échange rhétorique propre aux méthodes scolaires, étaient fréquemment représentés, mais ils renvoyaient à des aspirations idéologiques différentes : la *disputatio* met en scène l'égalité des protagonistes du dialogue, au contraire de la *lectio* qui donne à voir l'autorité et la transmission hiérarchique du savoir¹⁰.

Dans les images d'enseignement, la position des mains adoptée par le maître s'insère dans le registre d'une gestualité de la communication orale, celle de l'*adlocutio* : le bras droit légèrement fléchi et l'index pointé, le mouvement esquissé établit une interaction entre l'orateur et son public (**fig. 2 et 3**). Ce type de geste est fréquent dans l'iconographie médiévale et dans bien d'autres scènes que celles d'enseignement : les prédicateurs ont régulièrement l'index pointé et le juge qui rend la justice fait de même¹¹. Ce doigt levé s'apparente à un geste d'autorité dans le discours : le prédicateur avance une vérité morale, le juge une vérité juridique et l'enseignant une vérité scientifique. Si la main droite est celle de la transmission et de l'autorité, la main gauche est celle de la connaissance. C'est elle qui, posée à plat sur la page ou tournant les feuillets, établit un contact physique avec le livre. Lorsqu'elle

8 Patrice Sicard, *Hugues de Saint-Victor et son école*, Turnhout, 1996 ; Dominique Poirel, *Hugues de Saint-Victor*, Paris, 1998.

9 Une autre image célèbre, bien que plus tardive (XIV^e siècle), est celle conservée dans le ms. Leyde, Bibliothek der Rijksuniversiteit, Vucanius 45, fol. 130, montrant Hugues lisant son *Didascalicon*.

10 Michael Camille, « "Seeing and Lecturing" : Disputation in a Twelfth-Century Tympanum from Reims », dans E. Sears, T. K. Thomas, I. H. Forsyth (dir.), *Reading Medieval Images*, Ann Arbor, 2002, p. 75-87.

11 Jean-Claude Schmitt, *La Raison des gestes*, Paris, 1990, p. 51-54 ; *Id.*, « Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans un manuscrit médiéval », *Annales ESC*, novembre-décembre 1993, p. 1471-1495 ; Robert Jacob, « Peindre le droit ou l'imaginaire du juriste », dans J. Dalarun (dir.), *Le Moyen Âge en lumière*, Paris, 2002, p. 208-233.

est ouverte, la paume dirigée vers le ciel, ou qu'elle supporte un livre, elle réalise un même geste de réception d'un savoir dont le maître est le dépositaire. Cette grammaire des gestes solennels, à laquelle il convient d'ajouter celle de l'auditoire qui manifestait de même sa réceptivité au discours magistral, visait ainsi à souligner visuellement l'autorité de la parole magistrale.

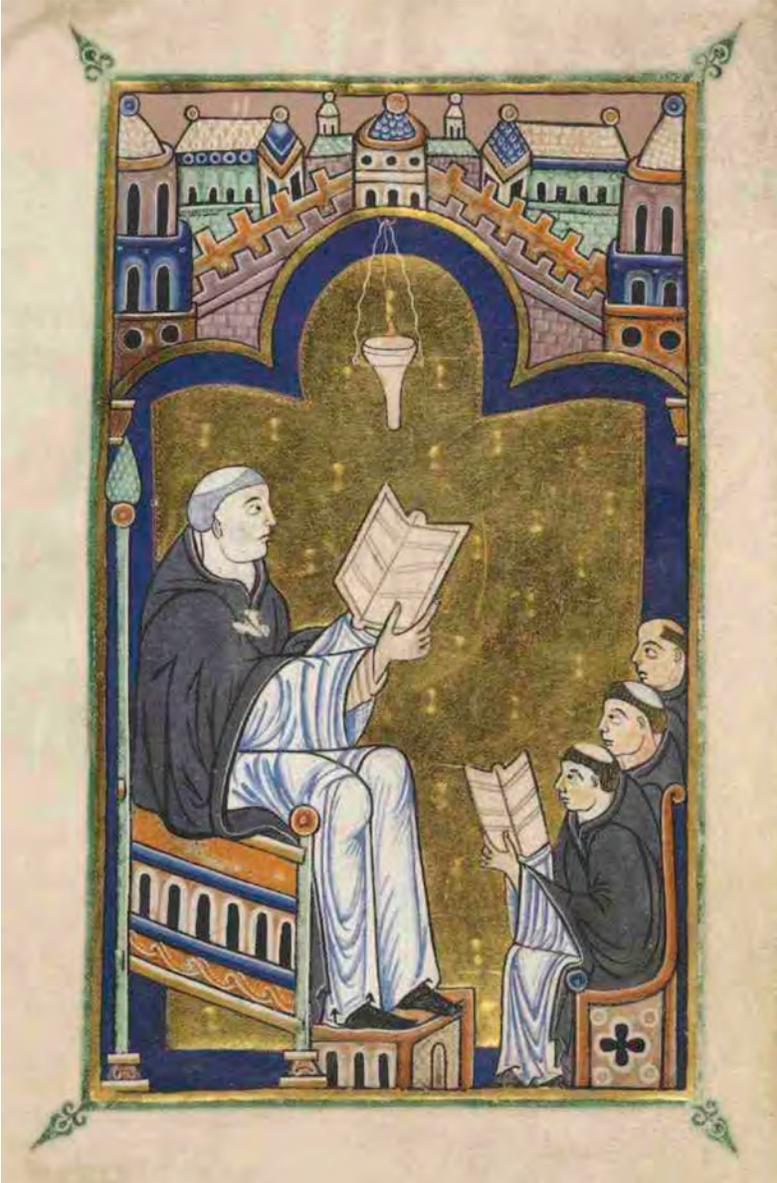


Fig. 1. Hugues de Saint-Victor, *De Arca Morali*, Angleterre, début XIII^e siècle (Bodleian Library Oxford, Ms. Laud. Misc. 409, fol. 3v)



Fig. 2. Innocent IV, *Appartus super V libros Decretalium*, 2^e moitié du XIII^e siècle (Paris, Bibl. de la Sorbonne, Ms. 31 fol. 278)



Fig. 3. Brunetto Latini, *Li livres dou Tresor*, Paris, 1303 (Rennes, Bibl. Rennes Métropole, ms. 593, fol. 225v)

Aux gestes solennels du magistère s'ajoutaient également les instruments symboliques de l'autorité. Outre les attributs vestimentaires et en particulier la barrette – ce bonnet spécifique du maître ou du docteur, qui lui était solennellement remis lors de l'obtention de son grade – les images de maîtres enseignants rassemblaient trois types d'instruments renvoyant à l'exercice de leur fonction. Il s'agissait d'un mobilier composé d'un siège ou d'une chaire (*cathedra*), d'un pupitre ou lutrin, sur lequel était généralement posé un livre. Ce dernier, qui faisait régulièrement partie des insignes doctoraux également remis lors des passages de grade, symbolisait mieux que tout autre objet l'autorité du savoir, ce qui distinguait les *litterati* des autres acteurs sociaux. La présence quasi systématique du livre et sa centralité dans les images d'enseignement en faisaient un attribut privilégié de l'autorité du maître¹².

Cette *auctoritas* est, en outre, renforcée par plusieurs dispositions formelles qui ajoutent une dimension majestueuse à la posture magistrale. Le premier élément qu'il convient de souligner est la taille du maître généralement plus importante que celle de ses auditeurs. Dès le début du XIII^e siècle, cette disposition semble largement s'imposer dans l'iconographie magistrale, et introduit une inégalité visuelle entre celui qui détient le savoir et ses élèves. Les proportions du maître de Saint-Victor (**fig. 1**) atteignent le double de celles de chacun des chanoines qui composent son auditoire, tant du point de vue horizontal que vertical. Sans que toutes les images produisent cet effet d'« écrasement » suscité par les proportions du maître, sa grande taille tend à le distinguer des autres personnages et à en faire le « héros » du discours iconographique. Mais cette inégalité formelle se veut également le reflet d'une inégalité sociale : le maître domine socialement son auditoire. Les images de la *lectio* mettent en scène une hiérarchie.

Le maître qui occupe à lui seul la moitié – sinon plus – de l'espace figuré tend également à être isolé de son auditoire. Une démarcation entre son espace et celui des étudiants est fréquemment opérée par le livre ou le lutrin sur lequel il repose, et qui constitue un axe vertical structurant le champ. Une distinction fondamentale s'opère donc entre deux catégories d'individus : le maître qui se caractérise par son isolement et sa singularité, et les étudiants ou auditeurs qui sont, quant à eux, l'expression du collectif. Dans l'image d'Hugues de Saint-Victor (**fig. 1**), cette axialité formelle est renforcée par la position verticale des jambes du maître, le livre – au centre de l'image – et la lampe pendante d'une voute semi-circulaire, matérialisant la lumière de la sagesse couronnant la parole magistrale.

12 Daniel Russo, « Savoir et enseignement. La transmission par le livre », dans J. Dalarun, *Le Moyen Âge en lumière...*, *op. cit.*, p. 234-265.

Tout cela produit une image hiératique du maître, dans laquelle sa position assise contribuait pleinement à définir sa posture d'autorité, dans une gestualité contenue, synonyme de sagesse, et qui s'opposait à la gesticulation excessive et désordonnée. Le maître qui enseignait debout à ses élèves apparaissait au contraire comme celui qui, dans son enthousiasme, était habité par l'erreur : c'est ainsi que les *Grandes Chroniques de France* de Charles V, réalisées vers 1375-1380, représentaient le maître hérétique Amaury de Bène (fig. 4)¹³. Debout devant son siège, pointant son index en direction de son auditoire, le cadre formel établi d'habitude par la chaire et le pupitre – dont on notera qu'il n'accueille ici aucun livre, mais le coude gauche du maître –, et



Fig. 4. *Les Grandes Chroniques de France*, v. 1375-1380 (Paris, BnF, fr. 2813, fol. 248v)

13 Sur Amaury de Bène, voir notamment Joannes M. M. H. Thijssen, « Master Amalric and the Amalricians. Inquisitorial Procedure and the Suppression of Heresy at the University of Paris », *Speculum*, 71, 1996, p. 43-65.

qui définissait traditionnellement une sorte d'espace du magistère, semble ici ne pas parvenir à contenir l'attitude dynamique du maître hérétique.

À l'exception du maître hérétique qui, par définition, est distingué dans sa singularité¹⁴, cette iconographie magistrale mettait en valeur un individu typologique, dont les caractéristiques physiologiques n'avaient pas forcément vocation à personifier le sujet, mais à lui donner les traits les plus généraux de son identité catégorielle, celle de maître¹⁵. Fixée dès la fin du XII^e siècle, elle se diffusa grâce à une diversité des supports matériels répondant à des stratégies individuelles ou collectives de valorisation de la fonction magistrale. Ce fut d'abord, les sceaux individuels, à partir de la fin du XII^e siècle, puis les sceaux institutionnels, qui diffusèrent un type magistral associé à la mention du titre de maître dans les légendes (fig. 5 à 7)¹⁶. Au cours du XIII^e siècle, les manuscrits universitaires et savants qui se multiplièrent accueillirent une iconographie magistrale en situation : les images de maîtres enseignants qui ornaient les initiales avaient avant tout vocation à être observées par les



Fig. 5. Sceau de Gilles Lopez de Iriverri, docteur en décret (1276)
(Paris, AN, SC/D 8040)

- 14** Alain Boureau, « Peut-on parler d'auteurs scolastiques? », dans Michel Zimmermann (dir.), *Auctor et auctoritas : invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999), Paris, 2001, p. 267-279.
- 15** Jean-Claude Bonne, « L'image de soi au Moyen Âge (IX^e-XII^e siècles) : Raban Maur et Godefroi de Saint-Victor », dans A. Gentili, P. Morel, C. Cieri Via (dir.), *Il Ritratto e la Memoria*, Rome, 1993, p. 37-60.
- 16** A. Destemberg, *L'honneur des universitaires au Moyen Âge...*, *op. cit.*, p. 280-290.



Fig. 6. Sceau de Dino de Marquelles, prévôt du chapitre de Gênes et chapelain du pape (1331) (Paris, AN, SC/N 2426)



Fig. 7. Sceau du procureur de la nation anglaise de l'université de Paris (xv^e siècle) (Paris, AN, SC/U 113)

maîtres eux-mêmes ou leurs étudiants. Image et texte dialoguaient avec la situation réelle du lecteur qui, devant l'image typologique d'un maître ou d'un étudiant, était face à une image de lui-même.

Au cours du xiv^e siècle, les figures iconographiques du maître se diffusèrent hors du champ des seuls manuscrits savants pour coloniser les manuscrits d'œuvres encyclopédiques telles que les *Livre des propriétés des choses* de Barthélemy l'Anglais, *L'image du monde* de Gossuin de Metz ou encore le *Livres dou Tresor* de Brunetto Latini. C'est enfin au nouveau support que constitue la sculpture funéraire que l'on doit la plus notable évolution dans la diffusion du modèle iconographique magistral, principalement à partir du milieu du xiv^e siècle : un véritable modèle sépulcral du maître-enseignant s'impose, que les tombiers semblent produire en série, jusqu'à la fin du xv^e siècle (fig. 8 et 9)¹⁷. Elles montrent, le plus souvent, une même image classique d'un maître en chaire, située dans un cadre architectural ouvragé, une posture d'éternité qui se trouve ainsi fortement valorisée.



Fig. 8. Tombe de Guillaume de Saint-Rémy († ap. 1365), Cathédrale de Meaux / Musée Bossuet.



Fig. 9. Tombe d'Hervé Pochard († 6 octobre 1433), Chapelle Saint-Yves à Paris (Coll. Gaignières, BnF, Est., Rés. Pe 1j, fol. 60)

17 A. Destemberg, *L'honneur des universitaires au Moyen Âge...*, op. cit., p. 208-213.



Fig. 10. Aristote, *Metaphysica* (trad. Guillaume de Moerbeke), France, dernier quart du XIII^e siècle (BAV, Vat. Lat. 2084, fol. 1)



Fig. 11. Aristote, *Metaphysica* (trad. Guillaume de Moerbeke), France, 1^{er} quart du XIV^e siècle (Tours, BM, ms. 679, fol. 211)

La parole inspirée

Cette relative homogénéité formelle des images du maître enseignant ne doit cependant pas masquer quelques écarts, voire des ruptures significatives avec la tradition iconographique, qui traduisent des inflexions ou des ambitions nouvelles dans la conception de l'autorité magistrale durant la période étudiée. Ainsi, un petit corpus d'enluminures tirées de manuscrits universitaires, datant essentiellement du ^{xiv}^e siècle, se distinguent en cela qu'elles montrent des maîtres dans l'acte d'enseigner, simultanément inspirés par Dieu, l'Esprit saint ou un ange (**fig. 10 à 14**).

Deux types de manuscrits accueillent cette iconographie : il s'agit, en premier lieu, de deux manuscrits parisiens, l'un du dernier quart du ^{xiii}^e siècle (BAV, Vat. lat. 2084), l'autre du premier quart du ^{xiv}^e siècle (Tours, BM, ms. 679), présentant un recueil des différents textes attribués à Aristote. Au sein de ces manuscrits, de belle facture et richement décorés pour des ouvrages à usage scolaire, ce sont les images qui ouvrent le livre de la *Métaphysique* qui nous intéressent ici. Dans les deux cas – et malgré une composition différente – Dieu apparaît d'une nuée et établit un dialogue avec le maître qui enseigne. L'autre groupe de manuscrits concerne des exemplaires du ^{xiv}^e siècle des *Commentaires des Sentences* de Jean Duns Scot : quatre manuscrits dont deux d'origine anglaise (Bnf, lat. 3061 et 3114⁽¹⁾) et deux d'origine française (BAV, Vat. lat. 876 et 878), offrant, au premier folio, une initiale historiée mettant en scène un maître franciscain, enseignant à des étudiants et inspiré tantôt par Dieu, tantôt par le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe, tantôt, et dans deux cas, par un ange. Si l'iconographie de l'inspiration apparaît comme relativement classique dans la pensée figurative de l'Occident médiéval, elle s'avère beaucoup plus exceptionnelle quand elle concerne des maîtres dans l'acte d'enseigner. Nous n'entrerons pas ici dans les détails d'une analyse iconographique que nous avons déjà eu l'occasion de livrer ailleurs, sinon pour souligner quelques aspects des contextes ecclésiologiques, textuels et sociaux qui semblent avoir présidé à ces réalisations¹⁸.

Nous savons que l'iconographie de l'inspiration s'appuie largement sur une tradition biblique et patristique ancienne, soutenant un discours fort sur l'*auctoritas*, celle des prophètes, des évangélistes et des Docteurs de l'Église, dans une filiation que le discours théologique a largement soutenue¹⁹. Tout

¹⁸ A. Destemberg, « *Magistri docentes inspirati...* », art. cité.

¹⁹ Pour une première approche voir les articles du *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Engelbert Kirschbaum (dir.), Rome-Fribourg-Bâle-Vienne, 1970 : « Inspiration », t. 2, col. 344-346 ; « Gregor I. der Große », t. 6, col. 432-441 ; « Hieronymus », t. 6, col. 519-529 ; Voir également, Joseph Croquison, « Les origines de l'iconographie grégorienne », *Cahiers*

autre individu représenté inspiré venait donc prendre place aux côtés de ces rares élus, les images conférant une forte légitimité à sa parole. Le dialogue qu'il établissait directement avec Dieu ou ses agents plaçait donc le maître en médiateur d'une parole révélée. Pour Thomas d'Aquin, le don de Dieu que représente l'inspiration prophétique était avant tout un charisme, c'est-à-dire une grâce particulière donnée gratuitement et qui n'était pas destinée à la sanctification personnelle de celui qui l'avait reçue, mais accordée en vue d'une utilité commune : l'inspiration œuvre au charisme du discours, c'est-à-dire à ce don de transmettre la connaissance par un discours de science et de sagesse²⁰. Dans le contexte de sa propre canonisation, durant le premier quart du XIV^e siècle, une série de manuscrits de ses œuvres, réalisés en France pour le pape Jean XXII, offraient ainsi des miniatures montrant le docteur angélique écrivant sous l'inspiration d'une colombe²¹. Néanmoins, à la différence des images qui nous occupent ici, Thomas était figuré en auteur, selon une tradition iconographique que nous avons soulignée, tandis que les maîtres de la *Métaphysique* ou Jean Duns Scot étaient inspirés dans l'acte d'enseigner. C'est précisément au contexte de la canonisation du docteur dominicain, intervenue en 1324, et à la concurrence que se livrèrent alors les ordres mendiants dans l'accès à la sanctification de quelques figures fondatrices, qu'il semble falloir rattacher la production des images de Duns Scot inspiré²². Représentant d'une théologie franciscaine qui, depuis Oxford, s'étaient très tôt opposée à certaines thèses thomistes, Jean Duns Scot († 1308) put apparaître comme un candidat privilégié à la sanctification d'un docteur issu de l'ordre des Mineurs, et une alternative à la figure de l'Aquinat²³.

Différent est le contexte de réalisation des images ouvrant le livre de la *Métaphysique* d'Aristote. On sait l'importance de ce texte pour les maîtres ès arts parisiens, car il affirmait le désir naturel de l'homme à savoir : *omnes homini*

.....
archéologiques. Fin de l'Antiquité et Moyen Âge, 12, 1962, p. 249-260; Jeannine et Pierre Courcelle, *Iconographie de saint Augustin*, Paris, 1965.

20 Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, II^e II^{ae}, q. 177, a. 1.

21 Il s'agit des manuscrits BAV, Vat. lat. 731, fol. 9; Vat. lat. 732^a, fol. 7; Vat. lat. 732^b, fol. 270; Vat. lat. 738^a, fol. 5; Vat. lat. 785, fol. 236. Sur ces manuscrits voir Antoine Dondaine, « La collection des œuvres de saint Thomas dite de Jean XXII et Jaquet Maci », *Scriptorium*, 29, 1975, p. 127-152.

22 André Vauchez, « Les canonisations de S. Thomas et de S. Bonaventure : pourquoi deux siècles d'écart? », dans *1274 – Année charnière – Mutations et continuités, Colloques internationaux du CNRS 558*, Paris, 1977, p. 753-767.

23 Daniel A. Callus, *The Condemnation of St. Thomas at Oxford*, Londres, 1955; Palémon Glorieux, « Comment les thèses thomistes furent prosrites à Oxford », *Revue thomiste*, 32, 1927, p. 259-291.



Fig. 12. Jean Duns Scot, *Commentaires des deux premiers livres des Sentences*, France, Reims, 1336-1337 (BAV, Vat. Lat. 876, fol. 1)



Fig. 13. Jean Duns Scot, *Commentaires des deux premiers livres des Sentences*, France, xiv^e siècle (BAV, Vat. Lat. 878, fol. 1)



Fig. 14. Jean Duns Scot, *Commentaires des deux premiers livres des Sentences*, Angleterre, East Anglie, 1^{er} quart du xiv^e siècle (Paris, BnF, lat. 3114⁰, fol. 1)

*natura scire desiderant*²⁴. C'est au sein de l'initiale O que prenaient justement place ces maîtres enseignant sous l'inspiration divine. Ce qui s'apparente ici à une revendication iconographique et intellectuelle des maîtres ès arts n'était sans doute pas sans faire écho aux condamnations doctrinales qui animèrent le monde universitaire parisien dans les années 1270²⁵. En dénonçant les risques que constituaient la philosophie naturelle aristotélicienne pour la foi et en condamnant au silence les maîtres qui l'enseignaient avec trop de témérité, les autorités ecclésiastiques réaffirmaient la hiérarchie des savoirs et des disciplines universitaires : seule la théologie permettait l'accès aux choses divines et seuls les théologiens pouvaient y prétendre par leur science. Dans ce contexte, l'importation du thème iconographique de l'inspiration dans l'environnement textuel de la *Métaphysique* peut apparaître comme une tentative d'affirmation de la perfection de l'enseignement naturel dans l'accès à Dieu et, ce faisant, à une revendication à l'autonomie de l'enseignement philosophique vis-à-vis de la théologie. Il ne s'agissait donc plus seulement d'un discours sur la vérité des écritures et leur transmission, mais aussi d'un discours sur la fonction et la légitimité de la parole doctorale et universitaire dans la société médiévale : en somme, une revendication iconographique à l'*auctoritas* magistrale.

De la chaire au trône

Parmi les évolutions formelles que connut cette iconographie magistrale, il convient enfin de relever quelques variations figuratives des attributs essentiels de l'*auctoritas*, dont la chaire magistrale. Dans le vocabulaire universitaire, le terme de *cathedra* avait un sens équivoque : à la *cathedra* qui désignait le siège du maître dans son aspect matériel, répondait la *cathedra* désignant la dignité magistrale et la fonction de professeur²⁶. La chaire professorale recouvrait donc une fonction symbolique qui en faisait un attribut honorifique essentiel de l'imagerie du *magister*. En avançant dans le XIV^e siècle, cet élément mobilier connut une amplification de ses dimensions et de sa charge décorative, aussi bien d'un point de vue archéologique, que d'un point de vue

24 Aristoteles Latinus *Metaphysica*, lib. I-XIV. *Recensio et translatio Guillelmi de Moerbeka*, éd. Gudrun Vuillemin-Diem, Leyde/New York/Cologne, 1995.

25 Luca Bianchi, « Students, Masters, and 'Heterodox' Doctrines at the Parisian Faculty of Arts in the 1270s », *Recherches de théologie et philosophie médiévales*, 76, 2009, p. 75-109.

26 Olga Weijers, *Terminologie des universités au XIII^e siècle*, Rome, Edizioni dell'Ateneo, 1987, p. 119-121.

iconographique²⁷ : parfois surélevée de quelques degrés, la chaire vit son dossier s'élever considérablement jusqu'à proposer, en son sommet, un retour en forme de dais architectural (fig. 15 et 16).



Fig. 15. Barthélemy l'Anglais, *Le livre des propriétés des choses*, Paris, fin XIV^e-début XV^e siècle (Paris, BnF, fr. 216, fol. 322v)

27 Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carolingienne à la Renaissance*, Paris, 1874, t. 1, p. 41-55.



Fig. 16. Nicolas de Lyre, *Postilla in Bibliam*, Paris, v. 1380-1385 (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 34, fol. 1)

La chaire magistrale ressemblait de plus en plus à un trône épiscopal, voire à un trône royal. Cette homologie figurative s'inscrivait assurément dans la longue tradition revendicative des élites lettrées à voir le *studium* siéger aux côtés du *regnum* et du *sacerdotium*²⁸. Les images de maîtres enseignants tendaient ainsi à se rapprocher de celles qui peuplaient alors les Bibles historiques, notamment, la figure de Salomon, modèle biblique de la sagesse, enseignant à Roboam ou à d'autres (fig. 17 et 18). Le livre des Rois décrivait le trône somptueux que Salomon s'était fait réaliser : il « avait six degrés, un dossier à sommet arrondi, et des bras de part et d'autre du siège » (1 R 10, 19).

²⁸ Herbert Grundmann, « *Sacerdotium-Regnum-Studium*. Zur Wertung der Wissenschaft im 13. Jahrhundert », *Archiv für Kulturgeschichte*, 34, 1952, p. 5-21.



Fig. 17. *Bible historique* (trad. Guiard des Moulins), Paris, v. 1380-1390 (Paris, BnF, fr. 158, fol. 20)



Fig. 18. Barthélemy l'Anglais, *Le livre des propriétés des choses* (trad. Jean Corbechon), Paris, fin *xiv*^e-début *xv*^e siècle (Paris, Bibl. Sainte-Geneviève, ms. 1028, fol. 49v)

Le dais architectural avait également, au même titre que le voile ou le baldaquin, une fonction honorifique pour celui qui se plaçait dessous, et qui renvoyait avant tout à la majesté royale. Hérité de pratiques impériales, antiques puis byzantines, le dais avait pour fonction de monumentaliser la présence de l'individu ainsi coiffé, voire de signifier une forme de sacralité de sa personne²⁹. L'appropriation de cet attribut honorifique par les maîtres révélait ainsi une aspiration à manifester une sorte de *majestas* magistrale (fig. 19). Peu de catégories sociales pouvaient prétendre à une telle manifestation iconographique de leur honneur. Ce dispositif renforçait, en outre, la singularité du maître dans l'image, voire lui conférait une certaine unicité : tout comme l'idée de *majestas*, l'iconographie du maître enseignant s'apparentait à une mise en scène du corps du maître autant que de sa fonction, et donc à une valorisation de sa personne autant que de son discours.



Fig. 19. Barthélemy l'Anglais, *Le livre des propriétés des choses*, Paris, xv^e siècle (San Marino [Californie], Huntington Library, HM 27523, fol. 260)

À partir du xv^e siècle, dans quelques dans enluminures produites dans la France du Nord et les Flandres la chaire magistrale atteint des proportions considérables et, associée aux grandes dimensions du dais qui la surmonte, crée un axe central dans l'image venant encadrer la figure hiératique du

²⁹ Sergio Bertelli, *Il corpo del re. Sacralità del potere nell'Europa medievale e moderna*, Florence, 1995 (1^{re} éd. 1990), p. 90-97 et 132-140.

maître (**fig. 20 et 21**). Le maître n'est plus figuré de profil ou de trois-quarts, mais de face, en position centrale, tandis que son auditoire se répartit sur les côtés. Le livre qui constitue toujours un attribut magistral, ne joue plus spécifiquement le rôle de frontière visuelle entre le savant et le public figuré. Ce dispositif iconographique, insistant sur la centralité de la figure magistrale, s'était manifesté dans la première moitié du *xiv*^e siècle dans les représentations sculptées ornant les tombeaux des maîtres bolonais³⁰. Dans le contexte français du *xv*^e siècle, cette position centrale et surélevée du maître, siégeant sur une chaire surmontée d'un dais, n'était pas sans faire penser aux images de la majesté royale, trônant au centre de sa cour³¹. Elle présentait également de fortes similitudes avec les images d'assemblées de savants qui se répandirent également au *xv*^e siècle, et qui adoptaient d'ailleurs le même dispositif iconographique que les images du jeune Jésus siégeant dans le temple au milieu des docteurs, illustrant l'épisode des Évangiles rapporté par Luc (2, 41-50).



Fig. 20. Thomas a Kempis, *De Imitatione Christi*, Flandre, 2^e moitié du *xv*^e siècle (Valenciennes, BM, ms. 230, fol. 5)

30 Renzo Grandi, *I monumenti dei dottori e la scultura di Bologna (1267-1348)*, Bologne, 1982.

31 Voir, par exemple, Claire Richter Sherman, *The Portraits of Charles V of France, 1338-1380*, New York, 1969; Christiane Raynaud, *Images et pouvoir au Moyen Âge*, Paris, 1993; Patrick Boucheron, « Signes et formes du pouvoir », dans J. Dalarun, *Le Moyen Âge en lumière...*, *op. cit.*, p. 173-206.



Fig. 21. Nicolas de Lyre, *Postilla in Bibliam*, Maître du Michault de Guyot Le Peley, Troyes, v. 1480 (Troyes, BM, ms. 129, fol. 32)

L'iconographie du maître enseignant permet de souligner le rapport dialectique qui existait entre la conscience collective de l'Université, aux XIII^e-XV^e siècles, et l'image d'un individu singulier. Le maître est celui qui figure seul, face à un auditoire qui est, lui, multiple. Cette partition dans l'image, qui est aussi un élément de distinction propre à la pensée figurative, tend ainsi à mettre en valeur une certaine majesté du « héros » de cette iconographie. La mise en scène de l'individu passe alors par le recours à une imagerie propre à cette *majestas*, qui puise dans le modèle royal et son répertoire de symboles : à partir de la fin du XIV^e siècle, la chaire magistrale devint trône et la personne physique du maître fut de plus en plus fréquemment honorée par la présence d'un dais la surmontant. Figure du nouveau Salomon, le maître devenait celle d'un nouveau David, ou d'un nouvel Augustin, quand il enseignait sous l'inspiration de Dieu, de l'Esprit saint ou d'un ange ainsi que certaines enluminures du début du XIV^e siècle le montrent. Ce n'était alors plus seulement l'individu qui était valorisé, mais la *persona* dans son rapport immédiat à Dieu, et dans son rôle à transmettre Sa Parole. L'iconographie magistrale offrait donc une conception spécifique de l'évolution de l'*auctoritas* magistrale, qui ne se confondait pas avec les textes ou divers autres discours non figuratifs.

DE CYRUS À CHARLEMAGNE : LES FIGURES D'AUTORITÉ DE L'AULA PALATINA DU PALAIS D'INGELHEIM ¹

ANDRÉ DESCORPS-DECLÈRE

Université Paris-Sorbonne

Une description selon Ermold le Noir

La description des représentations du palais d'Ingelheim par Ermold le Noir dans son poème à Louis le Pieux pose de nombreuses questions aux historiens². Depuis des décennies, la réalité du programme iconographique qui se déploie entre les vers 2125 et 2167³ est au cœur des interrogations. Ermold aurait-il sacrifié la réalité des décors à l'exercice poétique afin de flatter Louis le Pieux ou décrit-il fidèlement un palais qu'il a probablement connu⁴?

Nous n'apporterons, sur ce point, aucun élément nouveau. Si la découverte d'enduits peints lors des fouilles sur le site de l'*aula palatina* corrobore le témoignage d'Ermold⁵, il n'existe pas à l'heure actuelle de preuves irréfutables

- 1 Mes remerciements vont à Mme Anne-Orange Poilpré qui nous a fait l'honneur de nous accueillir pour cette journée d'étude, à M. Dominique Alibert pour son aide, ses conseils et ses relectures attentives, à M. Yves Sassier dont les séminaires en Sorbonne nourrissent nos réflexions et nos recherches.
- 2 L'édition utilisée est celle d'Edmond Faral : Ermold le Noir, *Poème sur Louis le Pieux*, E. Faral (éd. et trad.), Paris, 1932.
- 3 Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, p. 162-166.
- 4 Sur ce sujet la bibliographie est abondante. Pour une première approche voir Carol Heitz, *L'architecture religieuse carolingienne, leurs formes et leurs fonctions*, Paris, 1980, p. 66-67. Konrad Weidemann, « Die Königspfalz in Ingelheim », dans F. Lachenal (éd.), *Ingelheim am Rhein 774-1974*, 1974, p. 37-57; Günther Binding, *Deutsche Königspfalzen. Von Karl dem Grossen bis Friedrich II*, Darmstadt, p. 765-1240, 1996; Walther Lammers, « Ein karolingisches Bildprogramm in der *Aula regia* von Ingelheim », dans *Festschrift für Hermann Heimpel*, 3, Göttingen, 1972, p. 226-289 et H. Grewe, « Die Königspfalz zu Ingelheim am Rhein », dans 799. *Kunst und Kultur der Karolingerzeit. Karl der Grosse und Papst Leo III in Paderborn*. Paderborn, 1999, Chr. Stiegemann et M. Wemhoff (éd.), Mayence, 1999, 3, p. 142-151.
- 5 Voir H. Grewe, « La reprise des fouilles archéologiques du palais impérial d'Ingelheim », dans *Charlemagne ou l'éveil de l'Europe*, cat. expo., Autun, musée Rolin (13 février-19 avril 1999), Autun, musée Rolin, 1999, p. 11-17.

de l'existence d'un tel programme iconographique. Ce dernier a totalement disparu aujourd'hui. On ne peut alors que souligner la cohérence et la force d'un programme représentant l'Histoire telle qu'elle est conçue au début du Moyen Âge et remarquer la place qu'y tient la dynastie carolingienne, comme nous nous proposons de le démontrer.

Ermold le Noir est un clerc aquitain dont le parcours est mal connu. Même Philippe Depreux dans son travail sur l'entourage de Louis le Pieux éprouve des difficultés à l'identifier⁶. Une chose est sûre, il est un proche de Pépin d'Aquitaine à qui il adresse deux épîtres qui nous sont parvenues. L'événement majeur de sa vie, qui motive l'élaboration de ce poème à Louis le Pieux, est son exil loin de l'Aquitaine après la révolte de Pépin contre l'empereur. Il est ainsi un familier du pouvoir suffisamment influent pour que Louis décide de l'exiler, accordant alors une certaine crédibilité à son témoignage⁷. Entre 826 et 828, Ermold adresse son poème à Louis pour obtenir la fin de cet exil.

Au-delà de ce premier débat autour de la réalité ou non du programme iconographique, c'est la cohérence interne de ce dernier qui nous intéresse. Il s'agit d'une mise en scène soignée de figures historiques dans l'*aula palatina* du palais d'Ingelheim, salle qui devient alors un centre de la symbolique du pouvoir carolingien. Pour nous aider à mettre en valeur cette idée, nous évoquerons ce programme dans le cadre de l'arrivée d'Harald à la cour de Louis⁸.

6 Voir Philippe Depreux, *Prosopographie de l'entourage de Louis le Pieux (781-840)*, Sigmaringen, 1997, p. 420. On a parfois voulu l'identifier avec l'abbé Hermold envoyé par Louis en Aquitaine après le plaid d'Attigny en 834. On le rapproche aussi avec le Hermoldus qui fut chancelier de la cour d'Aquitaine à la fin du règne de Pépin d'Aquitaine.

7 Dans le sens où Ermold est inclus dans les jeux de pouvoir de l'entourage des princes carolingiens. Nous avons déjà évoqué le peu d'informations sur ce clerc carolingien. Cependant ses relations avec les cercles du pouvoir semblent certaines. On trouve des informations précieuses à ce sujet à la fin de l'excellent article de Karl Ferdinand Werner sur le règne de Louis le Pieux où ce dernier cherche à l'identifier à l'auteur du *Waltharius* : « Hludowicus Augustus, gouverner l'Empire chrétien, idée et réalité », dans P. Godman et R. Collins (dir.), *Charlemagne's heir : new perspectives on the reign of Louis the Pious : 814-840*, Oxford, 1990, p. 109 et suiv. P. Godman affirme qu'Ermold fut attaché à la cour d'Aquitaine sur la demande même de l'empereur. Voir Peter Godman, *Poets and emperors : Frankish politics and Carolingian poetry*, Oxford, 1987, p. 107 et suiv.

8 Ermold débute par la description des figures historiques, Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2125-2167. Il décrit ensuite l'arrivée d'Harald et son discours dans l'*aula* face à Louis, *Ibid.*, vers 2186-2229. Nous proposons ici la démarche inverse qui permet de souligner la puissance évocatrice des images découvertes par le prince danois.

L'entrée d'Harald dans l'*aula palatina* : une mise en scène impérial

Si l'on se réfère à Ermold le Noir, durant l'été 826 un grand groupe de navires parcourt le Rhin⁹. Harald, prince danois, se rend en grande pompe auprès de l'*imperator* Louis, l'homme le plus puissant d'Occident. Ce voyage conduit à un événement exceptionnel : le baptême d'un prince viking et l'espoir de l'extension du monde chrétien. À son débarquement Louis dépêche une garde d'honneur pour conduire Harald à l'endroit précis où il souhaite le rencontrer. Le lieu de cette première rencontre n'est pas choisi à la légère. Pour recevoir un prince qui se convertit, l'empereur choisit un lieu clé de la mise en scène du pouvoir carolingien à Ingelheim : l'*aula palatina*¹⁰.

Harald pénètre alors dans une très grande salle construite selon l'antique plan basilical¹¹. À la majesté des proportions s'ajoutent des décors somptueux, somptuosité confirmée par l'archéologie¹². Selon Ermold, il découvre alors un univers d'images qui conduit son regard de Cyrus à Charlemagne, de l'entrée jusqu'à l'abside où Louis l'attend et siège¹³. L'*imperator* devient alors le centre de cette mise en scène. Ce païen en route vers son baptême est entouré par toute une série de figures historiques, d'autorités qui sont toutes puisées dans les *Histoires, Contre les païens* d'Orose, véritable *best-seller* historique du haut Moyen Âge¹⁴.

- 9** Les *Annales royales* confirment l'arrivée d'Harald par le Rhin : *Annales royales. Annales Regni Francorum Inde ab A. 741 usque ad A. 829 qui dicuntur Laurissenses Miores et Einhard*, G.H. Pertz, F. Kurze (éd.), Hanovre, 1895, p. 169-170. Cependant le chiffre de cent navires avancé par Ermold est peu probable. Voir Régis Boyer, *Les vikings : histoire et civilisation*, Paris, 1991, p. 89 : « En outre du fait de la difficulté de sa réalisation technique, et donc de sa valeur marchande, [le drakkar] ne pouvait donner lieu à une fabrication "en série". Les hyperboles, irlandaises ou franques, sur les flottes immenses de vikings sont simplement impensables. »
- 10** Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2182, p. 166 : *Caesar eum gaudens celsa suscepit ab aula, [...]*. Il semble logique que cette *aula* évoquée par Ermold soit celle qu'il vient de décrire.
- 11** Selon les reconstitutions archéologiques, la salle se présentait sous une forme proche de celle de la basilique construite par Constantin à Trèves. Elle était longue de près de 40,20 m. et large de 16,50 m. Les murs aptes à recevoir les décorations s'élevaient jusqu'à 13,40m. Pour plus de détails sur la salle et ses données archéologiques voir W. Lammers, « Ein karolingisches Bildprogramm... », art. cité, p. 226-242.
- 12** Voir H. Grewe, art. cité, p. 15. L'auteur évoque la découverte de « fragments de peinture murale, de placages de marbres et de porphyre, des chapiteaux et des vestiges de colonne, des éléments en stucs polychromés » dans les strates les plus anciennes du sol sur l'emplacement de l'*aula palatina*.
- 13** À la place même qu'occupait, durant l'antiquité, les magistrats romains.
- 14** Nous renvoyons aux excellents tableaux de Walther Lammers, « Ein karolingisches Bildprogramm... », art. cité, tableaux 3 et 4, p. 288-289, qui relie toutes les figures évoquées

Ainsi quelles sont les figures d'autorités qu'Harald contemple lorsqu'il est reçu dans le palais d'Ingelheim pour demander son baptême à l'empereur ? Et quels sont les motifs qui ont conduit à ces représentations ?

De Cyrus à Charlemagne : le cycle de l'*aula palatina*

Ermold nous décrit une *aula palatina* dont les peintures murales sont conçues en deux grandes parties¹⁵. Dans un premier espace aurait été représenté un cycle autour de huit personnages : Cyrus, Ninus, le tyran grec Falaris, Romulus et Rémus, Hannibal, Alexandre le Grand et, probablement, l'empereur Auguste¹⁶. Cette première série est donc consacrée à des figures païennes. On remarque que la description alterne entre un flou général évoquant la geste des personnages et la description de scènes beaucoup plus précises. Si Ermold évoque, par exemple, dans un premier temps la geste de Cyrus, il resserre ensuite sa description sur sa mise à mort en évoquant l'outre de sang dans laquelle sa tête est plongée¹⁷.

Auguste se distingue dans cette première liste de personnages. Sa présence n'est pourtant pas certaine. Cependant nous proposons, en suivant W. Lamers, de voir dans « la puissance de Rome qui s'élève jusqu'au ciel » une allusion au premier empereur romain¹⁸. Dans un système de référence basé sur les *Histoires* d'Orose, il est parfaitement logique d'identifier le moment de la plénitude de l'Empire romain avec le principat d'Auguste qui concorde avec l'Incarnation. Orose cherche à démontrer qu'Auguste, cet homme « promis à de grands mystères » est l'outil que Dieu a choisi pour pacifier le monde

aux passages chez Orose. *Les Histoires* d'Orose sont probablement l'œuvre historique la plus diffusée au haut Moyen Âge. Sur l'importance d'Orose pour les conceptions historiques médiévales voir Karl Ferdinand Werner, « Dieu, les rois et l'Histoire », dans R. Delort (dir.), *La France de l'an mil*, Paris, 1990, p. 264–281. L'édition d'Orose utilisée pour cette étude est la suivante : Orose, *Histoires (Contre les Païens)*, M.-P. Arnaud-Lindet (éd. et trad.), 3 t., Paris, 2003.

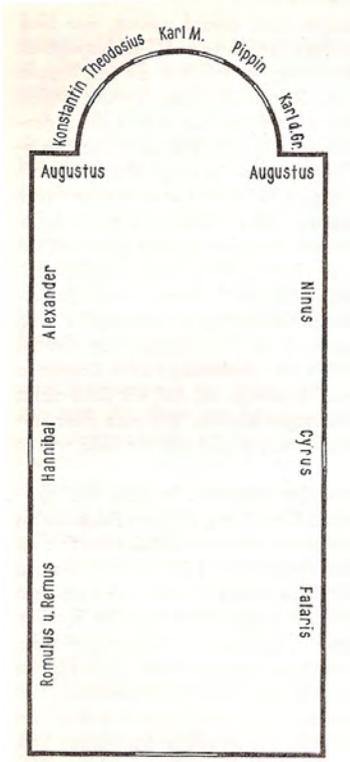
15 Nous ne pouvons réellement affirmer avec certitude la nature des représentations décrites par Ermold. Ce dernier n'évoque à ce sujet que de resplendissantes *persculpta*. On peut alors envisager la présence de mosaïques. Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2125 et vers 2126, p. 162 : *Regia namque domus late persculpta nitescit, Et canit ingenio maxima gesta virum; [...]*.

16 Dans l'ordre : Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, Cyrus et Ninus vers 2128-2133, Falaris et Pyrrillus vers 2134-2141, Romulus et Rémus vers 2142-2143, Hannibal vers 2144-2145, Alexandre le Grand vers 2146 et la gloire de Rome (Auguste) vers 2147.

17 Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2128 : *Cyri gesta canit, [...]*; et vers 2132-2133 : *Deinc mulieris ovans infelix prenderat arva / sanguinis utre caput ponitur inde suum.*

18 Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2147 : *Ut Romana manus crevit et usque polum.*

et préparer l'arrivée du Christ¹⁹. Il est pour Ermold la figure de transition qui permet d'aborder la seconde série de représentations consacrée aux temps chrétiens.



Le second espace de l'*aula palatina* est introduit par une imitation des vers de Virgile²⁰. Cependant cela ne doit pas nous entraîner à penser qu'il s'agit d'une autre pièce qui est décrite comme a pu le traduire Edmond Faral. À notre sens, il faut comprendre le *Parte alia* à la lumière du jeu qui existe dans la suite du vers entre *tecti* et *mirantur*²¹. Ce jeu entre ce qui est protégé et ce qui se donne à voir (un voilé - dévoilé) évoquerait l'abside de la basilique²². En effet avec sa forme de demi-sphère, elle protège en partie son contenu du regard tout en le mettant en valeur selon l'angle de vision que l'on a sur elle (fig. 1).

Fig. 1. Proposition de reconstitution de la répartition des figures historiques de l'*aula palatina* d'Ingelheim selon Ermold le Noir par Walther Lammers, « Ein karolingisches Bildprogramm in der Aula regia von Ingelheim », dans *Festschrift für Hermann Heimpel*, t. III, Göttingen, 1972, p. 286.

- 19 Orose, *Histoires...*, *op. cit.*, t. 3, Livre 4, 22/6 : *Caesar quem his tantis mysteriis praedestinauerat Deus [...]*. Il est celui qui va préparer l'arrivée du Christ sur terre en imposant la paix. Orose, *Histoires...*, *op. cit.*, t. 3, Livre 4, 22/5 : *Igitur eo tempore, id est eo anno quo firmissimam uerissimamque pacem ordinatione Dei Caesar conposuit, natus est Christus [...]*.
- 20 À rapprocher de l'*Énéide*, I, 474 lors de la description du temple de Junon notamment le début du vers 2148 : *parte alia*.
- 21 Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2148 : *Parte alia tecti mirantur gesta paterna*. La traduction donnée par E. Faral p. 165 à ce vers est : « Dans une autre partie du palais, on admire les exploits d'ancêtres plus proches, [...] ». Nous proposons plutôt d'y voir l'évocation d'une autre partie de la salle qui protège (*tecti*) et qui met en valeur ce qu'elle contient (*mirantur*) : l'abside.
- 22 Sur l'importance des représentations royales voir Johann Konrad Eberlein, *Apparitio regis, reuelatio veritatis. Studien zur Darstellung des Vorhangs in der bildenden Kunst von der Spätantike bis zum Ende des Mittelalters*, Wiesbaden, 1982. Les travaux de Percy-Ernst Schramm et Florentine Mütterich, malgré leurs âges, se montrent toujours utiles : Percy-Ernst Schramm, Florentine Mütterich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl dem Grossen bis Friedrich II (769-1250)*, Munich, 1962.

Quelle que soit la traduction de ce vers, cette seconde série lie dans un même espace les dirigeants chrétiens francs et romains. Ils sont présentés dans un ordre chronologique. Pour la Rome chrétienne, il s'agit des plus grands empereurs : Constantin et Théodose. Ensuite viennent, probablement en face, Charles Martel vainqueur des Frisons et Pépin victorieux des Aquitains. Au centre de ces représentations et de l'abside, Charlemagne est présenté couronné en vainqueur des Saxons²³. Ainsi l'abside présente les dirigeants « au plus proche de la vraie foi »²⁴, défenseurs du christianisme assimilé ici au siège romain par Ermold²⁵. Chaque personnage est mis en valeur par l'évocation d'un événement marquant de leur règne pour le monde chrétien : Constantin fonde Constantinople, Théodose atteint les sommets de la gloire et la félicité²⁶, chaque Carolingien est relié à un peuple qu'il a ajouté (ou ré-ajouté) à l'*ecclesia* romaine.

Un cycle orosien : les quatre Empires et l'*imperium christianum*

Afin de comprendre l'enjeu de ces descriptions, il nous faut évoquer le programme iconographique de la chapelle palatine décrit par Ermold quelques vers auparavant²⁷. Il reprend les motifs bibliques de la Création jusqu'à la Passion. La description de l'*aula palatina* suit directement ce premier programme²⁸. Ermold donne ainsi à voir une représentation visuelle de la continuité des temps, de l'articulation logique qui existe pour les hommes du Moyen Âge entre le récit de la Bible et les *Histoires* d'Orose. Dans les catalogues des bibliothèques médiévales, ces ouvrages sont d'ailleurs classés dans

23 Dans l'ordre : Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, Constantin vers 2152-2153, Théodose vers 2154-2155, Charles Martel vers 2156-2157, Pépin vers 2158-2159, Charlemagne vers 2160-2163. Il nous semble possible qu'Ermold en évoquant les *vultus apertos* fassent références à des représentations visibles et remarquables. Il faudrait alors comprendre *vultus* dans le sens de l'image du prince et non de visage. Sens que l'on trouve chez certains auteurs latins notamment Ambroise de Milan. Ambroise, *De Helia et ieiunio*, 6, 9, 57. Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2160 : *Et Carolus sapiens vultus praetendit apertos*.

24 *Ibid.*, vers 2149 : *Atque piae fidei proximiora magis*.

25 *Ibid.*, vers 2150 : *Caesareis actis Romanae sedis opimae*.

26 Il est le seul personnage ou aucun événement concret n'est évoqué. Le poète souligne seulement la grandeur du temps et des haut-faits du personnage. Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2154-2155 : « L'heureux Théodose est ici représenté / ses exploits s'ajoutent à d'illustres événements » (*Theodosius felix illuc depictus habetur / Actis praeclaris addita gesta suis*).

27 *Ibid.*, vers 2068-2124, p. 159-163.

28 La description de la chapelle palatine se termine au vers 2124. Ermold débute la description du palais et de ses représentations dès le vers 2125.

une même section²⁹. Il n'y a donc pas pour les hommes du Moyen Âge, de rupture entre Adam, Moïse, Cyrus, Falaris, Hannibal, Constantin, Théodose et les Carolingiens. Tous, en fonction des événements représentés, illustrent la permanence de l'intervention de Dieu parmi les hommes.

Cette continuité, ainsi que l'étude du contenu de l'ouvrage d'Orose, permet de comprendre le choix des personnages représentés. Il s'agit à chaque fois de dirigeants issus des quatre empires, théorie s'appuyant sur les commentaires de Jérôme sur le *Livre de Daniel*³⁰. Orose en développe une des versions les plus originales. L'idée centrale présentée par ce dernier est que Dieu a choisi pour dominer le monde quatre peuples, quatre Empires : il s'agit des Babyloniens, des Macédoniens, des Carthaginois et enfin des Romains³¹. Par l'idée de la *translatio imperii*³², c'est-à-dire le transfert de l'autorité voulue par Dieu de peuple en peuple, le prince carolingien devient le successeur des dirigeants de ces anciens empires³³.

Ainsi chaque personnage de l'*aula palatina* peut être rattaché à l'un des quatre empires d'Orose. Ils illustrent la permanence des interventions divines parmi les hommes et ce dès Cyrus même si ce dernier est païen. Ces représentations reprenant les modèles d'Orose deviennent dès lors l'expression

29 Voir Karl Ferdinand Werner, « Dieu, les rois et l'Histoire... », art. cité, p. 276.

30 Réinterprétation chrétienne de deux passages de ce livre biblique d'époque hellénistique : Le songe de Nabuchodonosor, Daniel 2, 1-46 et de la vision des quatre bêtes, Daniel 7, 1-28. S'inspirant du commentaire de Jérôme sur ces passages, Orose développe une version originale et romano-centrée de la théorie des quatre empires. Elle fait de l'empire de Babylone, premier par l'Histoire, et de celui de Rome, préparé et préfiguré par le premier, les deux seuls Empires universels. Les deux autres empires, celui des Macédoniens et de Carthage, sont des empires de transition destinés à être absorbés par le dernier Empire (celui de Rome). Orose lie chaque empire à un point cardinal en s'appuyant sur l'allusion *aux quatre vents des cieux* du *Livre de Daniel* : Babylone est l'empire de l'Est, Rome celui de l'Ouest, la Macédoine celui du Nord et enfin Carthage celui du Sud. Sur le sujet nous renvoyons à l'introduction de l'édition de Marie-Pierre Arnaud-Lindet. Orose, *Histoires...*, *op. cit.*, t. 1, p. XLV-LVIII. Les points essentiels de cette interprétation d'Orose se développent dans les livres II et VII des *Histoires*.

31 Voir Orose, *Histoires...*, *op. cit.*, t. 3, Livre VII, 2.1-4, p. 17-18 : « Celle-là (Babylone) fut le premier empire, celle-ci (Rome) le dernier, celle-là le cédant peu à peu tandis que celle-ci prenait lentement force; [...] J'avais dit, en outre, que, dans l'intervalle entre le royaume babylonien qui avait existé à l'orient et le royaume romain qui, s'élevant à partir de l'occident, se nourrissait de l'héritage de l'orient, s'étaient intercalés le royaume macédonien et le royaume africain [...] ».

32 À ce sujet Werner Goetz, *Translatio imperii : Ein Betrag zur Geschichte des Gesichtsdenken und der politischen Theorien im Mittelalter und der frühen Neuzeit*, Tübingen, 1958.

33 Idée parfaitement illustrée par l'utilisation de *gesta paterna* pour à la fois désigner les représentations des ancêtres directs de Louis ainsi que les empereurs romains chrétiens. Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2148.

visuelle du genre de l'*historia*, la démonstration ostentatoire de l'intervention directe de la volonté divine dans l'Histoire. Le prince carolingien recevant les peuples soumis, selon Ermold, dans cette même *aula* rappelle que leur soumission est le signe du soutien que Dieu lui accorde³⁴. Les actes du prince peuvent alors apparaître comme étant inspirés par la volonté divine. Et c'est bien ce sentiment qui domine la cour selon Eginhard lorsque Charlemagne décide de couronner son fils Louis empereur³⁵.

Il n'existe donc aucune rupture dans l'Histoire depuis la Création, entre les temps d'Israël (décrits dans la chapelle palatine) et celui du nouvel Israël, les Francs (dans l'*aula palatina*)³⁶. Aux temps carolingiens, il existe d'ailleurs de multiples exemples des liens tissés entre les temps bibliques, antiques et médiévaux comme le prouve le fameux *titulus* du Psautier de Charles le Chauve qui rapproche le roi d'Israël Josias, l'empereur romain Théodose et le roi Charles le Chauve³⁷.

Les représentations de l'abside doivent aussi être comprises comme le rappel de la transformation du dernier des Empires, celui de Rome, en *imperium christianum*³⁸ et de sa *translatio* vers les Francs. Cet empire chrétien

34 Ermold nous informe à la fin du passage sur Ingelheim que c'est dans cette même *aula* que l'empereur recevait les peuples soumis : Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2166 : *Illic ergo pius caesar dat jura subactis, [...]*.

35 Éginhard affirme que ce sentiment domine la cour lorsque Charlemagne décide couronner Louis empereur : Éginhard, *Vie de Charlemagne*, M. Sot et C. Veyrard-Cosme (dir.), Paris, 2014, p. 70 : [...] — *nam diuinitus ei propret regni utilitatem uidebatur inspiratum* — [...]. Charlemagne n'est pas le premier empereur inspiré. Selon Rufin d'Aquilée, Dieu accorda à Théodose la prescience à la fin de sa vie avant le partage de l'Empire entre ses fils. Rufin, *Histoire ecclésiastique*, II, 34, dans *PL*, 21, col. 540 : *Cumque post heac ut futurorum praescius Imperator, disponendae Reipublicae sollicitude stringeretur, ad orientem protinus mittit, uni venturis ad bellum, tuta liberos custodia commendarat. Ibiqum Arcadium Augustum regnum siti dudum traditum seruare parecipit. Honorium veto pari dignatione praeditum, ad occidentis imperium venire ecys jubet.*

36 Les Francs se considèrent comme la nouvelle Israël. Voir à ce sujet M. Garrison, « The Franks as the New Israël? Education for an identity from Pippin to Charlemagne », dans Y. Hen et M. Innes (éd.), *The Uses of the Past in the Early Middle Ages*, Cambridge, 2000, p. 118-161.

37 On inscrit ainsi dans la même réalité historique le passé biblique et le passé antique. *Psautier de Charles le Chauve*, Paris, BnF, ms. lat. 1152, fol. 3v. Édition du texte du *Titulus* du folio 3v du *Psautier de Charles le Chauve*, dans L. Traube (éd.), *MGH, Poetae latini aevi Carolini*, 3, Berlin, 1896, p. 243 : *Cum sedeat Karolus magno coronatus honore, / Est losiae similis parque Theodosio.*

38 Robert Folz dans son étude sur l'idée d'Empire en Occident a révélé le progressif remplacement au début du Moyen Âge, notamment dans la liturgie, de l'*imperium romanorum* au profit de l'*imperium francorum* et de l'*imperium christianum*. Pour R. Folz, L'Empire romain s'est, en quelque sorte, à la fois dissous et étendu en Empire chrétien. Cette notion se définit alors comme le corps politique de la Chrétienté alors que l'Église, elle, en

semble alors se caractériser chez Ermold par la défense du siège romain, de l'Église romaine, comme le confirme l'utilisation de l'expression *sedes romae* pour faire référence à Rome³⁹. Et c'est ainsi que le poète exclut l'empire de Byzance de l'*imperium christianum* car éloigné du siège romain. Les vers sur Constantin confirment cette idée en faisant planer le doute sur les intentions de l'empereur au sujet de la fondation de Constantinople. Constantin est accusé d'avoir eu comme motivation principale un excès de vanité, accusation déjà présente dans l'historiographie de la fin de l'Antiquité⁴⁰. Ainsi le premier empereur chrétien et sa nouvelle ville ne peuvent rivaliser avec Rome et ses protecteurs. Et après tout, comme Ermold l'affirme, le cœur de l'*imperium* est bien le « splendide siège romain »⁴¹.

Louis, *imperator* chrétien, *imperator* orosien : un prince de paix

À la lecture et à l'analyse de l'ensemble des figures évoquées se dessine une sorte de progression. En effet les personnages païens illustrent les temps de

serait l'essence religieuse. Avec les Carolingiens et l'extension de la domination des Francs, l'idée de *imperium christianum* a pu de nouveau coïncider en Occident avec une réalité politique et territoriale. Alcuin est probablement un des premiers à avoir été sensible à cette idée. Dans les dernières années du VIII^e siècle, il utilise de plus en plus la notion d'*imperium* pour désigner le royaume de Charles. Voir Robert Folz, *L'idée d'empire en Occident*, Paris, 1953. Notamment les chapitres 1 et 2.

39 Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2150, p. 164 : *Caesareis actis Romanae sedis opimae*.

40 Le Pseudo-Aurélius Victor dénonce l'avidité sans limite pour la gloire de Constantin. Aurelius-Victor (pseudo), *Abrégé des Césars*, M. Festy (éd. et trad.), Paris, Les Belles Lettres, 1999, XLI, 11, p. 44 : « [Constantin] fut avide de gloire au-delà de toute mesure ». Il faut aussi souligner l'ambiguïté de l'historiographie chrétienne sur Constantin entre une tradition très positive issus des textes eusébiens (*Vita Constantini* et *Histoire ecclésiastique*) et une vision beaucoup plus négative transmise par Jérôme. Il l'accuse notamment d'être le responsable de la crise arienne. Jérôme, *Die chronik des Hieronymus (Hieronymi chronicon)*, dans R. Helm (éd.), *Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte*, t. 24, Leipzig, 1913, A. 2353 : « À l'extrême fin de sa vie, [Constantin] se fit baptiser par Eusèbe, évêque de Nicomédie, dans le dogme arien ; ce pour quoi jusqu'à aujourd'hui le monde entier est divisé par la discorde et les vols d'églises ». Ainsi les deux vers consacrés à Constantin semble plutôt se situer dans les pas de Jérôme : Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2152-2153, p. 164 : *Constantinus uti Romam dimittit amore / Constantinopolim construit ipse sibi*. Venant d'affirmer l'importance du siège romain, Ermold nous décrit un Constantin quittant ce siège pour un amour énigmatique. L'auteur joue, à notre sens, sur la redondance entre *ipse* et *sibi*, qui, placés en fin de vers 2153 renvoie au *amore* terminant le vers 2152.

41 Nous proposons cette traduction au *romanae sedis opimae* du vers 2150. Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2150, p. 164 : *Caesareis actis Romanae sedis opimae*.

la barbarie et de la violence. Il s'agit de représentations qui figurent un aspect sauvage où les héros brillent par les exploits sanglants ou par l'*hybris*⁴². Il en est ainsi de Cyrus et du tyran Falaris qui osent s'attaquer aux corps sacrés des hommes⁴³. D'ailleurs à plusieurs reprises Ermold utilise un vocabulaire relevant du champ lexical de la bestialité pour désigner la violence de ces temps païens⁴⁴. Il n'est pas anodin non plus de relever que tous ces personnages païens meurent violemment, sorte de miracle de punition⁴⁵, même si leurs morts ne sont pas toujours évoquées⁴⁶. Seul Auguste semble échapper à cette règle, il est l'articulation et le lien logique entre les temps païens et chrétiens. Il est celui qui impose la paix au monde et refuse le titre de *dominus* alors que le vrai maître vient de naître⁴⁷.

42 Les temps de Cyrus et de Ninus sont des temps cruels (*proelia*). Cyrus fait preuve d'*hybris* en châtiant un fleuve pour la mort de son cheval préféré. Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2129 et suiv., p. 162.

43 *Ibid.*, vers 2139 : *Truderet ut hominis quo pia membra ferus.*

44 On relève deux fois l'utilisation de *fera* pour ramener la violence des temps païens à une idée de bestialité : *ibid.*, vers 1235 et 1239.

45 L'expression est de Olivier Bruand, « Accusations d'impiété et miracles de punition dans l'hagiographie carolingienne », dans L. Mary et M. Sot (éd.), *Impies et païens, entre Antiquité et Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 155-173.

46 La tête de Cyrus est jetée dans une outre de sang. Ermold, *Poèmes...*, *op. cit.*, vers 2133, p. 162. On remarque que l'utilisation de *ars* pour créer un outil de torture est considérée comme un acte impie. Cette violence faite aux corps humains prend d'ailleurs une forme animale par le taureau de bronze de Pyrrillus. Cet usage perverti de *ars* est mis en relief puisque Ermold l'évoque quelques vers au dessus pour les représentations de la chapelle palatine. Ermold, *Poèmes...*, *op. cit.*, vers 2124-2125 et 2135-2141. Les morts d'Hannibal et d'Alexandre ne sont pas évoquées mais chez Orose, elles rentrent dans le schéma des morts violentes. Pour Hannibal, Orose, *Histoires...*, *op. cit.*, t. 2, livre IV, 20,29, p. 66. Et pour Alexandre, Orose, *Histoires...*, *op. cit.*, t. 1, livre III, 20,4, p. 172.

47 Et plus encore, Auguste n'ose pas prendre le titre ! Cette idée est une adaptation chrétienne de l'anecdote de Suétone sur le refus de porter le titre de *dominus* du premier empereur romain. On la retrouve aussi à peine modifiée chez Fréculphe de Lisieux, un historien du temps de Louis le Pieux : Fréculphe de Lisieux, *Frechulfi Luxoviensis episcopi Opera Omnia*, M.I. Allen (éd.), CCM 169 A, Turnhout, 2002. *Historiae I*, 7,16, l. 103-4 : *Eodemque tempore hic ad quem rerum omnium summa concesserat, dominum se hominum appellari non passus, immo nec ausus, quo uerus dominus totius generis humani inter homines natus est.* À comparer avec : Suétone, *Vies des douze Césars*, t. I : *César, Auguste*, H. Ailloud (éd. et trad.), Paris, 1996, LIII : *Domini appellationem ut maledictum et obprobrium semper exhorruit;* et Orose, *Histoires...*, *op. cit.*, t. II, VI, 22, 4-5 : *Domini appellationem ut homo declinauit : [...] Eodemque tempore hic ad quem rerum omnium summa concesserat, dominum se hominum appellari non passus, immo nec ausus, quo uerus dominus totius generis humani inter homines natus est.*

Les temps chrétiens pour Orose marquent le début de la diminution de la violence⁴⁸. Cette idée est aussi présente dans les descriptions d'Ermold. Le champ lexical des conquêtes carolingiennes fait la part belle à la notion de *jus*⁴⁹. Les Carolingiens ne laissent plus libre court à la violence incontrôlée, ils sont maîtres de la guerre (*marte magister*). D'ailleurs cette dernière les favorise (*marte favente*) et les conquêtes sont associées (*socias*) au royaume⁵⁰. Cette diminution de la violence s'affirme dans les vers sur Théodose. Il est le seul personnage qualifié de *felix* et pourtant le poète ne lui attribue pas de mérite guerrier⁵¹. Si Théodose est *felix*, comme l'affirme Augustin d'Hippone dans sa *Cité de Dieu*, c'est d'abord pour ses mérites personnels et sa foi⁵². Chez Orose Théodose est celui à qui Dieu accorde la victoire « non-sanglante » après prières et larmes⁵³. Doit-on alors voir un trait d'ironie de la part d'Er-

- 48** Orose relate une histoire en deux parties; du péché originel à la Nativité, les temps sont marqués par les malheurs naturels, humains et une violence incontrôlée. Après l'Incarnation, les temps chrétiens amènent la paix qui se renforce à mesure que l'Église se développe et que les empereurs chrétiens l'emportent sur les païens. À ce sujet voir Hervé Inglebert, *Les Romains chrétiens face à l'histoire de Rome, histoire, christianisme et romanités en Occident dans l'Antiquité tardive : III^e-V^e siècles*, Paris, 1996, p. 519-525.
- 49** Pépin restaure les *jura* des Aquitains et Charlemagne met les Saxons sous *sua jura*. Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2158, p. 164 : *Hinc, Pippine, micas, Aquitanus jura remittens*. Pour Charlemagne, vers 2163 : *Ille feri, domitat, ad sua jura trahit*.
- 50** Charles Martel est *marte magister* (vers 2156), Pépin *marte favente* (vers 2159). Charles lui fait face à la barbarie saxonne qu'il dompte en la soumettant à sa loi (vers 2162-2163).
- 51** Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2154-2155, p. 164 : *Theodosius felix illuc depictus habetur / Actis praeclaris addit gesta suis*.
- 52** À aucun moment Orose ne qualifie directement Théodose de *felix*, il est pourtant l'empereur privilégié de cet auteur. Il faut aller chez Augustin pour trouver l'origine probable de cette qualification Théodose. En effet Augustin dans sa *Cité de Dieu* désigne deux empereurs comme *felix* : Constantin et Théodose. Seulement Ermold a clairement énoncé sa préférence : seul Théodose est *felix*. Constantin est un personnage qu'il semble moins apprécier. Augustin d'Hippone, *La Cité de Dieu*, L. Jephagnon (éd. et trad.), Paris, 2000, livre V, XXIV : « Pour nous, si nous appelons heureux (*felices*) certains empereurs chrétiens, ce n'est pas parce qu'ils ont régné plus longtemps, ou laissé après une mort paisible le trône à leurs fils, [...] Mais nous les appelons heureux, s'ils commandent avec justice; [...] ; s'ils mettent leur puissance au service de la majesté divine pour développer au plus haut point le culte de Dieu; s'ils craignent Dieu, l'aiment, l'adorent; [...] et s'ils font tout cela non par ardent désir de la vaine gloire, mais par amour de la félicité éternelle; [...] ». La vaine gloire est probablement ce qui disqualifie Constantin aux yeux d'Ermold.
- 53** Orose, *Histoires...*, *op. cit.*, livre VII, 35, 3, p. 97 : « Théodose reçut du ministère divin une victoire non sanglante ». La veille de la bataille de la Rivière froide, Théodose dans les Alpes, après une nuit de prières, sans sommeil et un torrent de larmes reçoit l'aide divine. *Ibid.*, livre VII, 35, 14-15, p. 99-100 : « Cependant Théodose, établi au sommet des Alpes, privé de nourriture et de sommeil, se sachant isolé des siens, ne se sachant pas bloqué par ses adversaires, pria,

mold dans les allusions aux conversions carolingiennes obtenues par la force (Aquitaine et Saxe) ? Pas nécessairement, Orose rappelle que les morts païens ne comptent pas dans les calculs divins⁵⁴. Il y a donc bien une progression qui va vers des temps moins sanglants. Le prince carolingien en obtenant une victoire sur un peuple païen par la conversion et le baptême d'un de ses princes est alors pleinement dans cette continuité : une victoire par la foi et la prière, non par la force.

Pour Ermold, Louis ne s'y trompe pas. Il utilise justement l'*aula palatina* d'Ingelheim pour accueillir le baptême d'un prince récemment converti, sous la représentation de ses aïeux convertissant les peuples. Il peut alors se réclamer de l'inspiration divine, s'inscrire dans la continuité de ces figures historiques et plus particulièrement de celle de Théodose. Le même Théodose dont Louis semble s'inspirer lorsqu'il se décide à effectuer la fameuse pénitence publique d'Attigny quelques années auparavant⁵⁵. La conversion et

.....
 seul, le seul Seigneur Christ, qui peut toutes choses, le corps étendu sur le sol, l'esprit fixé sur le ciel. Puis après avoir passé une nuit sans sommeil en une succession ininterrompue de prières et avoir laissé derrière lui des étangs de larmes, témoins en quelque sorte du prix dont il avait payé le secours céleste, [...] »

54 Orose explique que malgré des guerres civiles au sein de l'Empire aux temps théodosien, la violence diminue car il considère que ces nouvelles guerres civiles sont moins sanglantes que celles du I^{er} siècle avant notre ère. Orose, *Histoires...*, *op. cit.*, livre VII, 35, 7, p. 98 : « Bien des guerres [...] poursuivirent Théodose et son fils Honorius jusqu'à maintenant, et pourtant presque toutes, jusqu'au jour d'aujourd'hui, s'apaisèrent au bénéfice assurément d'une victoire simple et sainte avec une effusion de sang nulle ou minime ». Orose sous-entend que la mort des païens ne compte pas dans le bilan des guerres civiles. *Ibid.*, livre VII, p. 101 : « Ainsi, là encore, la guerre civile fut éteinte par le sang de deux hommes, sans compter ces dix milles Gots qui, envoyés en avant garde par Théodose, furent complètement anéantis, dit-on, par Arbogast : de toute façon, les avoir perdu fut un profit, et qu'ils aient été vaincus, une victoire. ». Orose interpelle ses lecteurs païens en ces termes : *Ibid.*, I, livre VII, 35, 20, p. 101, « qu'ils produisent une seule guerre, depuis la fondation de Rome, entreprise pour une si pieuse obligation, menée avec une félicité si divine (*diuina felicitate confectum*), apaisée avec une bienveillance si clémente, où l'affrontement n'ait pas exigé un sévère massacre, ni la victoire une vengeance sanglante, et je concéderai peut-être que ces choses-ci n'apparaissent pas avoir été accordées à la foi d'un chef chrétien [...] ».

55 Théodose semble être le modèle préféré de Louis le Pieux et de son entourage. Il est directement cité par un des biographes de Louis au sujet de la pénitence d'Attigny : Astronome, *Vita Hludovici imperatoris*, E. Tresp (éd.), *MGH, Studien und Texte*, 1, 1995, XXXV, p. 406 : [...], *imitatus Theodosii imperatoris exemplum*, [...]. Louis ne s'arrête pas seulement à la piété de Théodose, il s'inspire aussi de sa législation : *Formulae imperiales*, K. Zeumer (éd.), *MGH, Formulae Merovingici et Karolini aevi*, Hanovre, 1882, p. 328, [...] *post decretum augustorum Constantini atque Teodosii* [...]. Jonas d'Orléans compare les relations de Louis et de ses évêques à celle de Théodose avec ces derniers. Jonas, *De Institutione laicali*, dans *Patrologie latine*, J.-P. Migne (éd.), t. 106, c. XX, col. 211 : *Imitentur ergo in venerandis et*

l'extension du monde chrétien sont alors les pivots des espérances eschatologiques du monde carolingien. Il s'agit de préparer et de hâter la fin des temps. Les Carolingiens, héritiers de la romanité chrétienne⁵⁶, dirigeants du dernier des Empires, sont bien ceux choisis pour mener « le troupeau de Dieu »⁵⁷ et la conversion des peuples est une voie impériale pour y parvenir.

Louis le Pieux, l'Histoire et Ingelheim : un empereur en représentation

Louis en recevant Harald dans l'*aula regia* d'Ingelheim transmet ainsi un message à un nouveau converti : l'empire des Francs est l'Empire voulu par Dieu, l'héritier du dernier des Empires, celui qui amènera les chrétiens vers la Parousie et la fin des temps. Dirigeant l'*imperium christianum*, Louis accueillant le baptême d'un prince danois est au faîte de sa puissance et de sa gloire. La mise en scène est en ce sens parfaite, Louis est dans la continuité des figures historiques évoquées par Ermold.

Le poème d'Ermold le Noir ainsi que le programme iconographique du palais d'Ingelheim soulignent la totale adoption de l'idéologie de la *translatio imperii* par le monde carolingien. Les Francs sont les héritiers de ces Empires

.....
obtemperandis sacerdotibus potentia, et copiosissimis honoribus sublimatum Theodosium orthodoxum imperatorem. Il existe une nouvelle édition et traduction du *De Institutione laicali*. M.-O. Dubreucq, *Le De institutione laicali de Jonas d'Orléans* : édition, traduction, commentaires, thèse sous la direction de M. Rouche, Université Paris-Sorbonne, 2008.

- 56** La famille carolingienne se revendique une ascendance romaine en désignant un certain Ansbert, sénateur romain, comme l'ancêtre en ligne masculine des Arnulfiens. Voir O. G. Oexle, « Die Karolinger und die Stadt des heiligen Arnulf », *Frühmittelalterliche Studien*, 1, 1967, p. 250-364. Cette ascendance s'inscrit dans le même héritage troyen que les Romains comme nous l'apprend Paul Diacre en appelant Ansegise, le fils d'Arnulf de Metz, Anschise, du nom du père d'Énée. Paul Diacre, *Historia Longobardorum*, MGH, *Scriptores rerum Germanicarum in usum scholarum separatim editi*, t. 48, VII, 23, p. 221-222 : *Hoc tempore apud Gallias in Francorum regnum Anschis, Arnulfi filius, qui de nomine Anschise quondam Troiani creditur appellatus, [...]*. Ces deux éléments se relient dans la généalogie qui fut présentée à Charles le Chauve : *Carmen de exordio gentis francorum*, dans L. Traube (éd.), MGH, *Poetae latini aevi Carolini*, t. II., Berlin, 1896, p. 142-143. Ansbert y est présenté comme l'ancêtre par ascendance masculine des Carolingiens et Ansegise y est appelé Anschise.
- 57** Ces préoccupations eschatologiques sont très bien formulées dans le préambule de l'*Admonitio generalis*. Il s'agit pour le prince carolingien de soutenir l'Église et les évêques dans leurs tâches afin de « conduire le peuple de Dieu vers les pâturages de la vie éternelle » : *Admonitio generalis*, dans A. Boretius (éd.), MGH, *Leges*, II, *Capitularia regum Francorum*, I, Hanovre, 1883, p. 53 : *[...] quapropter placuit nobis vestram rogare solertiam, o pastores ecclesiarum Christi et ductores gregis eius et clarissima mundi luminaria, ut vigili cura et sedula ammonitione populum Dei ad pascua vitae aeternae ducere studeatis [...]*.

utilisés par Dieu et plus particulièrement de celui de Rome. Au-delà de ses racines païennes, l'Empire de Rome est celui des *gesta paterna*⁵⁸, c'est-à-dire des ancêtres carolingiens parmi lesquels sont compris les empereurs romains chrétiens⁵⁹. Les Francs, nouvel Israël, sont désormais le peuple choisi par Dieu pour diriger le dernier des Empires et celui qui siège dans l'abside sous ces figures d'autorité en est le légitime dirigeant.

58 Ermold, *Poème...*, *op. cit.*, vers 2148 : *Parte alia tecti mirantur gesta paterna.*

59 Par ce procédé Ermold fait des Carolingiens les héritiers de l'Empire romain chrétien. Byzance peut alors récupérer à son aise le titre d'empereur romain que Charlemagne ne lui réclame pas. La titulature définitive adoptée par ce dernier après son couronnement impérial ne fait pas de lui un empereur romain mais seulement un empereur gouvernant l'Empire romain. Sur les titulatures impériales au Moyen Âge. Voir Jean-Marie Sansterre, « Les titres d'empereur et de roi dans le haut Moyen Âge », *Byzantion*, 61, 1991, p. 15-43.