

INFLUENCES BYZANTINES DANS QUELQUES DÉCORS PEINTS DE LA FRANCE ROMANE

ANNE COURTILLÉ

UDC: 75.033.4(44)

Original scientific paper

Manuscript received: 15. 11. 1997.

Revised manuscript accepted: 01. 04. 1998.

Anne Courtillé
Université Blaise Pascal
Clermont-Ferrand
France

La problématique des influences byzantines en peinture s'inscrit en France autour de deux périodes essentielles: 1100 et 1200. La civilisation byzantine apparaît alors comme un formidable réservoir de formes et d'idées qui s'amalgament naturellement aux traditions indigènes ancrées dans l'Antiquité comme dans le Haut Moyen Age. Les cheminements restent délicats à repérer, mais il est remarquable de constater une proportion importante des effets byzantins dans le centre de la France.

“Un des éléments qui contribua le plus à façonner l'aspect des arts picturaux de l'époque romane et qui, à terme, en favorisa l'homogénéisation stylistique fut sans doute le ferment byzantin...” écrit François Avril dans *Le Temps des croisades*¹ confirmant ainsi la constatation de Jeannine Wettstein: “L'influence exercée par Byzance sur le monde roman fut constante et souvent décisive”². Et ce n'est sans doute pas un hasard si Raymond Oursel commence sa “*Révélation de la peinture romane*”³ avec “*le sceau des grecs*” et San Angelo in Formis, véritable “creuset de formes”⁴.

Les peintures de Berzé-la-Ville ont longtemps cristallisé le problème byzantin dans la peinture romane française, surtout lorsque se trouvait accréditée l'idée d'une “peinture à la grecque”. La dernière restauration de cet ensemble exceptionnel qui a abouti à la conclusion d'une technique plus banale en Occident mêlant fresque et détrempe, n'a pas “évacué” pour autant le problème des influences byzantines qui s'inscrit sans doute en France sur le plan chronologique autour de deux périodes: 1100 et 1200. Donc en pleine époque romane et aussi au moment où le monde gothique se met peu à peu en place.

Si la civilisation byzantine constituait un formidable réservoir de formes et d'idées, l'étude de cette influence est compliquée, écrivait André Grabar “du fait que les débuts de l'art byzantin se placent à une époque très antérieure à l'âge roman”⁵. Et les cheminements sont délicats à repérer surtout quand les formes byzantines s'amalgament naturellement aux traditions indigènes. L'observateur de ces formes aura cependant l'oeil en éveil quand les figures seront vues de trois-quarts, quand les visages seront teintés d'ombres plus que de taches, quand les drapés masqueront des corps inconsistants sous des jeux graphiques gratuits.

Faut-il lier la première période à cette extraordinaire vague d'échanges culturels qui se met en place sur fond belliqueux et religieux avec la première croisade? Ou ne faut-il pas davantage y voir les suites logiques d'un courant d'échanges inauguré peut-être en Occident par le fameux mariage de Théophano avec Othon II et sans cesse ravivé à travers les créations germaniques et italiennes? Car le

chercheur à l'affût de ces influences byzantines se trouvera effectivement sans cesse confronté au problème des filtres. Allemagne ou Italie, ou les deux? Jeannine Wettstein écrivait joliment que l'Italie était “l'anneau de liaison entre l'Orient et l'Occident”. Sans doute ne faut-il pas nier pour autant des possibilités de contacts directs. Pèlerinages, croisades ou autres phénomènes...Le cas du Puy est sans doute exemplaire.

Comment ne pas penser justement à la croisade au Puy d'où partit l'évêque Adhémar de Monteil en 1096 comme chef spirituel de la première expédition prêchée par Urbain II? Comment ne pas imaginer que le Maître des peintures réalisées à l'étage du transept nord de la cathédrale du Puy n'ait pas été influencé par le style byzantin, soit directement, soit par l'intermédiaire de l'Italie? Le pallium détenu par l'épiscopat du Puy depuis 1031 n'avait-il pas aussi tissé des liens directs avec Rome⁶? Ce décor à fond bleu de lapis-lazuli, présente une gamme de couleurs qui fait largement appel au rouge et au jaune vif et rompt ainsi avec la tradition carolingienne des ocres. Si le programme iconographique qui joue sur les parallèles Ancien et Nouveau Testament⁷ n'offre aucun byzantinisme, l'extraordinaire figure du saint Michel, haute de 5,50 m, est mise en scène sur le mur est avec une étonnante passivité d'icône. D'une intériorité extrême typiquement byzantine, il n'a aucun regard pour le dragon qu'il est censé transpercer de sa lance. Celle-ci semble surtout un axe de composition, opposant sa diagonale à la verticalité de la figure. Et le costume d'apparat byzantin qu'il arbore, comprend le superhuméral, le loros, l'écharpe impériale tombant jusqu'aux pieds, large bande surchargée de plaques d'orfèvrerie dont une extrémité crée la large ceinture un peu lâche, ou les poignets brodés⁸. La physionomie caractérisée par la disproportion du nez ou la chevelure en calotte bouclée et de jais, les traits pour cloisonner le drapé viennent encore renforcer les caractères byzantins du personnage. Le dessin simplifié est assez brutal et la palette vive accroît les contrastes. Le peintre qui travailla sans doute vers 1100 en avait-il vu de tels dans cette cour de Constantinople que



Fig. 1. Saint Michel. Cathédrale du Puy (transept nord).

les premiers croisés découvrirent fascinés en 1096 et 1097? La question doit être posée. On rappellera évidemment l'importance de l'archange dans l'iconographie byzantine; c'est le juge des âmes et le vainqueur du mal dont l'échelle exceptionnelle confirme l'importance dans ce cycle peut-être dominé par un Jugement Dernier; les paons qui voisinent avec l'archange figurent les âmes immortelles et les deux cerfs au-dessus du saint Michel représentent des élus comme ils rappellent la légende du cerf dessinant le tracé de la cathédrale en plein mois d'août dans un champ de neige! L'archange dont le culte avait été introduit au Puy par l'évêque Guy dans la deuxième moitié du Xe siècle, apparaît au XIe siècle comme un "élément canalisateur en tant que modèle chevaleresque...de l'idée de la paix de Dieu"⁹. Une croyance qui pourrait bien nous ramener prudemment à la croisade mais surtout au rôle très positif joué par l'Auvergne et le Velay dans la mise en place des institutions de paix qui explique la venue du pape Urbain II au Puy, puis à Clermont en 1095. André Grabar comparait aussi ce décor à " un retable dans le genre de ceux d'Italie et d'Espagne, plus ou moins contemporains de ces fresques et qui opposent précisément une effigie colossale du saint principal aux petites images qui l'entourent. Les icônes byzantines ont servi de prototype à ces retables. L'une d'elles, au Trésor de Saint-Marc de Venise, montre précisément l'archange colossal, et, sur le pourtour du cadre, de petites figurines de saints militaires..."¹⁰.



Fig. 2. Icône de saint Michel (XIe-XIIe siècle).Trésor de Saint-Marc de Venise (n°6).

En effet autour de l'archange, près duquel se trouve un autre saint sans attribut et à peine moins colossal, se développent des scènes narratives dont les figures offrent des contours lourds et appuyés, et sont colorées puissamment à base de rouge, de vert et de bleu de lapis-lazuli, rare et précieuse couleur. Le Livre des Rois a inspiré visiblement le peintre qui conte d'abord la mort de Jézabel condamnée pour avoir persécuté les "fils de prophètes " à être dévorée par les chiens dans le champ d'Ysraél (II, R 9, 36-37). Vient ensuite une scène de justice où un roi est perché sur une estrade face à un bourreau et à sa victime. Mort d'Adonias (I, R, 2, 25) ou mort de Joab (Rois, I, 2, 34)? En effet, vient ensuite le Jugement de Salomon, reconnaissable sans doute à sa main levée (I, R, 3, 16-27) .

Enfin sur le mur est, une main bénissante à sept doigts qui signifieraient le repentir est encadrée de quatre prophètes montrant des phylactères, preuves qu'ils ont vu la vérité, et qui s'inscrivent ainsi dans ce cycle de justice, où instruments de la révélation divine, ils apportent la lumière à l'humanité sous la bénédiction de Dieu. Moins colossaux, ils appartiennent au même courant que l'archange.

Le programme vétéro-testamentaire se poursuivait dans la tribune sud du transept où les peintures malheureusement disparues ne nous sont plus connues que par des relevés à l'aquarelle¹¹. Des scènes narratives y étaient aussi associées à des prophètes installés dans une frontalité hiératique comme ceux de la Pala d'Oro à Saint-Marc de Venise . Ainsi un monumental Moïse voisinaient avec la scène où, à plus petite échelle, il frappe le rocher. Le Nouveau Testament était aussi présent; la Cène qui avec l'Entrée à Jérusa-



Fig. 3. La Cène. Cathédrale du Puy. Aquarelle de Florentin Giraud (musée Crozatier).



Fig. 4. La Cène. San Angelo in Formis.

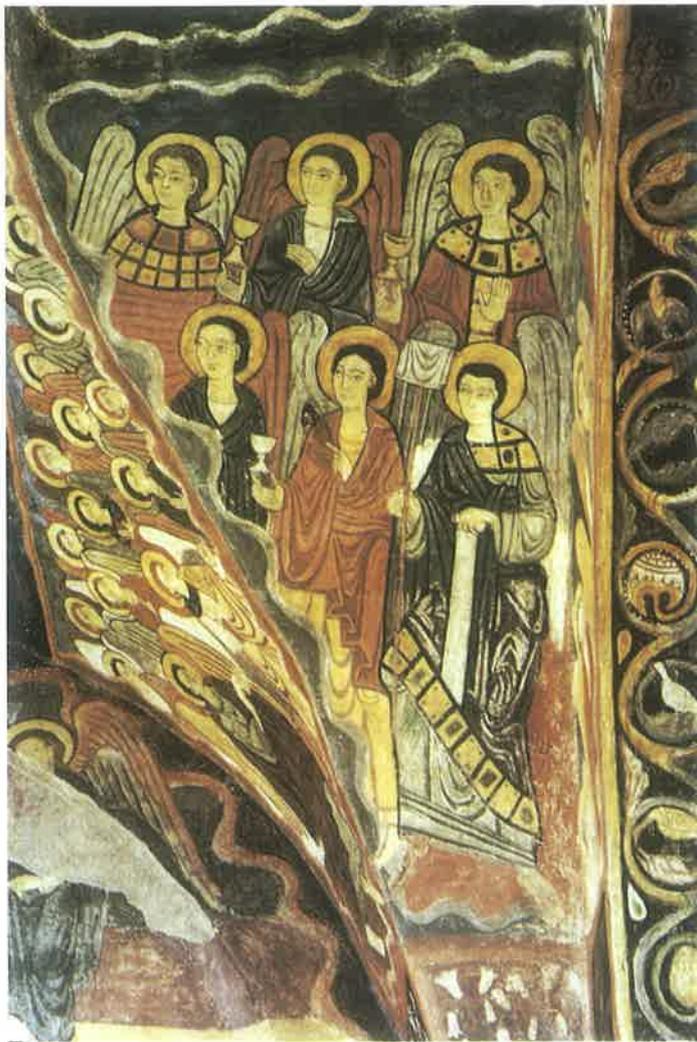


Fig. 5. Les anges du Jugement Dernier. Saint-Julien de Brioude.

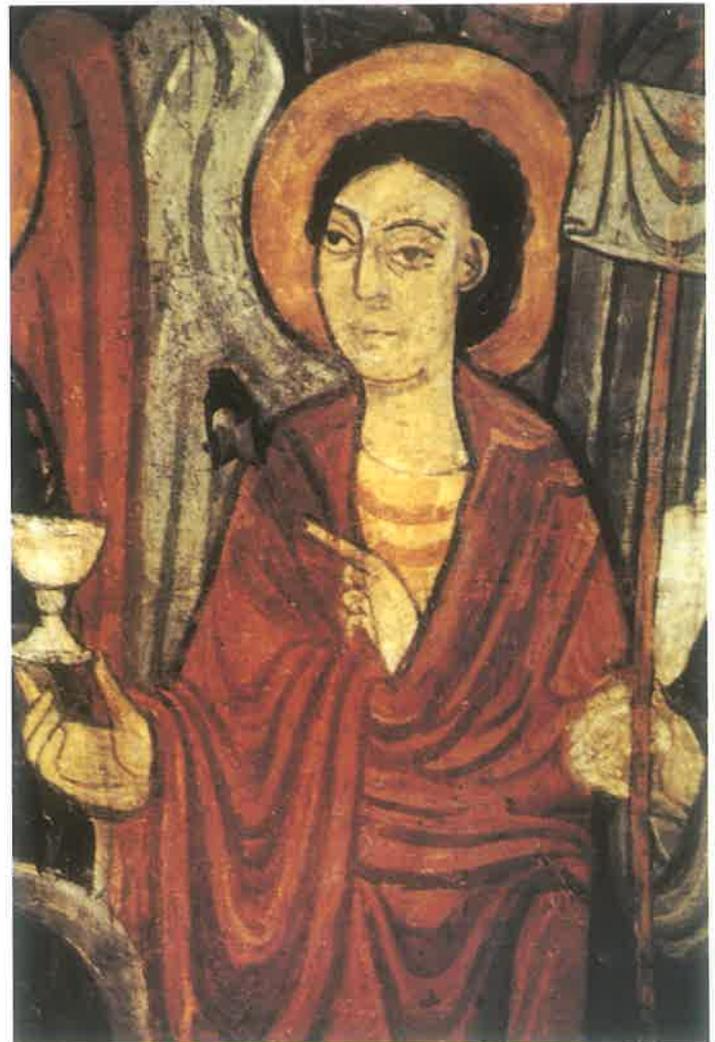


Fig. 6. Un ange du Jugement Dernier. Saint-Julien de Brioude.

lem et la Crucifixion complétait ces images était bien traitée, comme l'écrit Marcel Durliat¹² "selon des traditions iconographiques propres à l'orient". J'y relèverai la forme arrondie de la table qui creuse l'espace de façon inusitée dans la France romane et existe justement à San Angelo in Formis en Campanie où le décor peint sous l'égide du Mont Cassin dépendait largement de l'art de Constantinople.

Ces peintures datent sans doute de 1100 comme le suggèrent aussi les textes qui accompagnent figures et scènes¹³.

Dans le transept nord l'importance de l'archange que suggère sa taille dans ce cycle était peut-être confirmée par

un Jugement Dernier sur la voûte. Celui de Saint-Julien de Brioude en était-il une autre version proche stylistiquement? On pourrait le penser quand on découvre la culture très byzantinisante de son auteur.

A quelque 40 kilomètres plus au nord, le maître de la tribune de Saint-Julien de Brioude crée en effet dans le cadre d'un Jugement Dernier une étonnante cour céleste avec un appareil digne de la cour de Constantinople. Les anges y dérivent visiblement d'une source byzantine, empruntant au *basileus* les instruments du pouvoir.

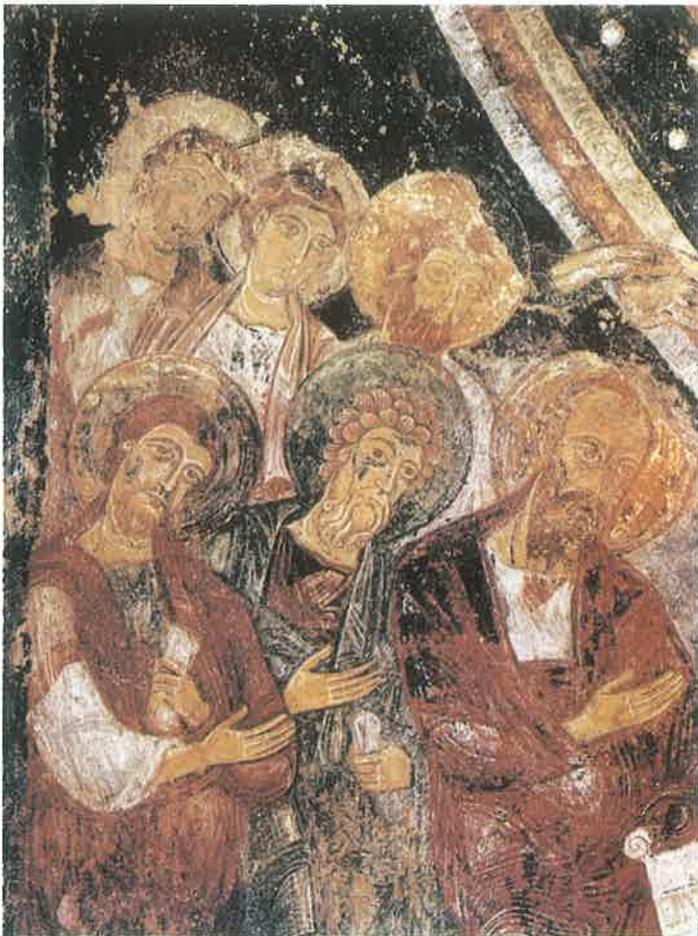


Fig. 8. Saint Paul et les apôtres. Chapelle de Berzé-la-Ville.

Sur le mur nord, tout d'abord, deux silhouettes ailées sont identifiées au-dessus de l'enfer: MICHEL et GABRIEL. Tous deux tiennent des hampes malheureusement peu lisibles au bout desquelles le dernier restaurateur de l'ensemble a bien vu sur le dévers du mur un "petit élément rectangulaire blanc", sans doute un rappel du *labarum*, étendard à longue hampe des dignitaires byzantins¹⁴. Ils ressemblent d'autre part aux archanges de la *postulatio* et de la *peticio*, abondamment présents dans le monde byzantin, en Italie et en Catalogne¹⁵. Les archanges sont-ils répétés sur la voûte autour de la majesté divine accompagnée du tétramorphe et de deux anges à trois paires d'ailes identifiés par deux inscriptions: CHERUBIN et SERAPHIN ? De cette milice céleste d'une centaine d'anges dont tous les regards sont aimantés par la théophanie centrale, se détachent en effet des figures particulièrement "impériales", arborant notamment le *loros*; et si certains présentent des calices, d'autres tiennent encore le *labarum* marqué d'une petite croix rouge. Le parfum byzantin tempéré sans doute par les traditions indigènes est évident à Brioude.

Il faudrait citer dans un esprit voisin les peintures de l'abbatiale bénédictine de Saint-Chef en Dauphiné. Sa situation géographique explique sans doute ce que P. Deschamps et M. Thibout écrivaient en 1951: "Comme à Berzé-la-Ville nous observons un contact étroit avec les oeuvres de décoration murale des monastères bénédictins d'Italie"¹⁶. Les indices byzantins formels sont en tout cas flagrants. La Vierge orante est une bonne réplique des Vierges associées à la théophanie dans les mosaïques byzantines et parmi les gardiens de la Jérusalem céleste figés dans un hiératisme frontal remarquable, on relèvera ceux qui arborent les attributs des dignitaires byzantins comme le *loros*.



Fig. 7. La Jérusalem céleste (détail). Abbatale de Saint-Chef.



Fig. 9. Sainte Consortie. Chapelle de Berzé-la-Ville.

C'est en d'autres termes que se pose la référence byzantine à Berzé-la-Ville où elle se trouve atténuée au profit de l'inscription de l'ensemble dans une veine romaine. Il faut rappeler, en effet, que l'abbaye de Cluny dont dépend cette chapelle prieurale, dite "chapelle des moines" avait été soumise directement à la papauté par sa charte de fondation. La grande image du cul de four insiste bien sur cette idée en nous offrant une belle version de la *Traditio Legis*. Et sous les arcades de l'abside, "le choix des saints marque une forte attirance vers l'église de Rome"¹⁷. Mais si ces saints semblent effectivement relever d'une vraie définition de l'art romain à l'époque romane, il semble bien difficile de



Fig. 10. Le supplice de saint Blaise. Chapelle de Berzé-la-Ville.

ne pas faire des saintes d'authentiques figures byzantines ou moins sur le plan formel. Elles étaient représentées comme les saints au calendrier de Cluny et les saintes Florence et Consortie étaient spécialement clunisiennes; enfin lors de la fête de la seconde le 22 juin, on lisait la parabole des Vierges Sages et des Vierges Folles; on notera que les Vierges Sages sont présentes elles aussi.

Consortie est vêtue à la mode byzantine: elle porte la longue tunique blanche des impératrices à manches longues et poignets brodés et par dessus une seconde tunique à manches larges; l'écharpe brodée de pierres précieuses ou "loros" disposée habituellement en sautoir est portée simplement sur l'épaule gauche mais normalement relevée sur le bras gauche. Une fine ceinture est fermée par un cabochon et un anneau sert à retenir la hampe de la croix grecque tenue par la main gauche. Sur le voile aux plis cassés normalement à la byzantine est enfin posé un de ces riches diadèmes ou *stemma* portés par les souveraines de Constantinople et formant une couronne rigide perlée et agrémentée de pendeloques¹⁸. Les autres arborent toutes le collier typiquement byzantin, le superhuméral, composé de rangs de pierres et qui s'étale depuis le col pour couvrir les épaules, voire le haut du buste. Elles sont aussi coiffées de ces gros diadèmes à pendeloques.

Ces figures frontales sont immobilisées dans un hiératisme qui ne nuit pas cependant à leur plasticité. Comme pour celles du cul de four, on y remarquera la "technique hautement sophistiquée du peintre qui, à partir de sa palette restreinte, construit les tons les plus variés tels les pourpres et les violets"¹⁹. Les visages y sont simplement figurés avec des traits-ombres verdâtres pour souligner le re-



Fig. 11. L'empereur Léon VI aux pieds du Christ. Sainte-Sophie de Constantinople.

gard d'une fixité impressionnante et les drapés cloisonnés par des groupes de traits parallèles en éventail pour emboîter des triangles curvilignes.

Cet ensemble, habituellement rattaché à l'abbatiate de Hugues (1049-1109), le fondateur du petit prieuré où il aimait venir se recueillir, est retardé par N. Stratford²⁰ à l'abbatiate de Pons de Melgueil entre 1109 et 1122.

Si N. Stratford indique aussi que la piste de l'influence byzantine est fautive à Berzé-la-Ville, en préférant parler du peintre de Berzé comme "l'héritier du milieu artistique de Rome"²¹, il semble indispensable de rappeler combien la peinture romane mêle à Rome la tradition locale et antique avec les références byzantines selon des dosages variés. Une emprise byzantine qui s'avérera même plus tard sclérosante mais qui est aussi présente dans l'enluminure notamment au Mont-Cassin sous l'abbé Didier (1059-1087)²². Et rien ne circulait mieux, outre les hommes, que les objets comme les manuscrits. L'habitude de rapprocher le Christ de Tivoli de celui de Berzé confirme bien la direction romaine, comme on pourrait aussi mettre en avant la coupole byzantine de la prison où Blaise reçoit la visite de la dame au pourceau ou la position du saint décapité proche de celle de l'empereur Léon VI aux pieds du Christ au début du Xe siècle à Sainte-Sophie de Constantinople. Les cabochons qui ornent le fond bleu du cul de four sont aussi bien révélateurs d'une technique non étrangère aux habitudes orientales.

Ainsi, à Berzé comme à Rome ces figures byzantines dans un ensemble "romain" se rattacheront au courant qui véhicule au début du XIIe siècle l'influence orientale filtrée donc ici par l'Italie. A la même époque la byzantinisation de enluminures clunisiennes est une autre réalité à prendre en compte.

On a beaucoup dit que le décor de Berzé pouvait donner une idée de celui de Cluny où Alexandre Lenoir décrivait "un fond d'or distribué par losanges" dans le cul de four de l'abbatiale. Les losanges ocre rouge sur fond jaune du fond du cul de four de l'église de Gourdon²³ en étaient-ils une pâle copie? Cependant si les figures en buste des écoinçons rappellent les saints de Berzé, ce décor s'inscrit davantage dans la tradition carolingienne. A Nevers, dans le cul de four de la cathédrale, trône un Christ sur un fond orné de cabochons comme à Berzé. Le drapé du Christ fait de multiples plis semble aussi s'inscrire dans une veine assez proche de celle de Berzé²⁴. La référence byzantine pourrait cependant s'être exercée de façon indirecte et donc beaucoup plus diffuse.



Fig. 12. La Déisis. Saint-Sernin de Toulouse (transept nord).

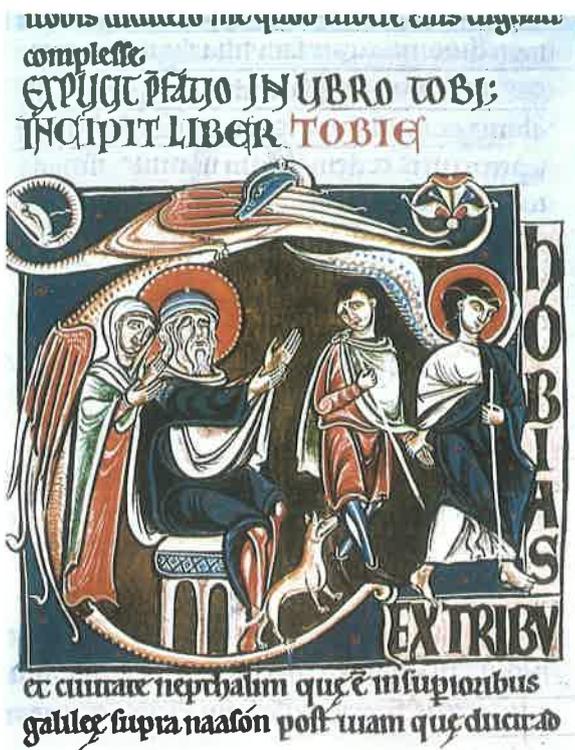


Fig. 14. L'histoire de Tobie. Bible de Clermont, f°203 (ms 1, B.M.I.U. Clermont-Ferrand).

Marcel Durliat situe vers 1180 la grande composition qui orne la première travée du bas-côté dans le transept nord de Saint-Sernin de Toulouse²⁵. Si la tradition occidentale est évidente dans les Saintes femmes au tombeau au nombre de trois, la *Déisis* "la grande prière byzantine" du registre supérieur et les saints en buste inscrits dans des médaillons le long de l'intrados des arcs relèvent des schémas décoratifs appartenant à "l'Orient byzantin ou à l'Italie influencée par Byzance". De même les deux prophètes, Jérémie (JERE)MIA et Isaïe (?) témoins de la théophanie sont d'abord présents en Orient d'où ils gagnent l'Italie, puis la Catalogne et la France²⁶. La *Déisis* occupait dans l'Orient byzantin la place centrale dans le décor des iconostases dont cette grande peinture avec ses registres superposés n'est pas sans rappeler la composition. Cepen-



Fig. 13. La Vierge de la Déisis. Saint-Jean de Glaine Montaigut.

dant sur le plan stylistique, le léger maniérisme, l'élégance des attitudes et des drapés, la tonalité claire et raffinée du coloris où verts clairs et roses s'accordent délicatement ne dérivent pas de l'esthétique byzantine. A Toulouse l'inspiration orientale marquait d'abord l'iconographie. On remarquera aussi la large banquette où est assis le Christ et cette demi-mandorle qui montre une certaine réticence vis à vis de la gloire si présente en Occident.

La *Deisis* a sans doute inspiré le peintre qui, à la fin du XIIe siècle, décore le cul de four de l'église de Glaine-Montaigut même si la version a perdu sa pureté. En effet, les deux saints Jean trouvaient ici leur place dans une église qui était dédiée à l'Évangéliste et saint Pierre, un autre témoin privilégié de la divinité, vient équilibrer la composition autour du Christ en majesté. La Vierge y apparaît d'un style hautement byzantinisant avec son voile à plis cassés, détail récurrent devenu presque un poncif du byzantinisme, et ses mains tendues.

Avec Toulouse, puis Glaine-Montaigut, nous avons abordé la deuxième vague byzantine à la fin du XIIe siècle dont on retrouvera aussi des échos dans les grandes bibles de la fin du siècle de Clermont, de Souvigny ou de Lyon²⁷. Et de nouveau, la cathédrale du Puy apparaît alors comme une étape fondamentale dans l'éclosion de ces byzantinismes²⁸. En effet, à l'ouest sous le grand arc formant le porche réapparaît un saint Michel²⁹ dont le hiératisme est atténué par rapport à celui de la tribune mais qui tient comme les archanges byzantins un globe; à l'épée s'est substituée une fine hampe achevée



Fig. 15. *Saint Michel. Cathédrale du Puy (porche occidental).*



Fig. 16. *Saint Etienne. Cathédrale du Puy (porche occidental).*



Fig. 17. *La Transfiguration. Cathédrale du Puy (porche occidental).*

par un cabochon, bâton de commandement ou sceptre³⁰. Ainsi se trouve curieusement abandonnée l'allure guerrière dont était doté habituellement l'archange à l'entrée des églises et qui l'avait inscrit au premier rang des références pour les institutions de paix. De même l'apparat byzantin est oublié dans son vêtement. Le visage et son modelé avec son nez très long, sa bouche petite et pulpeuse et surtout sa large zone oculaire s'inscrivent bien cependant dans la tradition orientale comme les contours énergiques ou sa présentation en buste.

Tout près, dans leur frontalité hiératique, mais cette fois-ci en pied, les diacres Laurent et Etienne lui sont apparentés. Sur leur dalmatique, ils portent un superhuméral qui semble bien proche du loros. Ils se font face à l'intrados de l'arc qui domine l'espace tympanal ménagé dans le porche où figure la Transfiguration très littéralement inspirée de l'évangile de Matthieu (XVII, 1-6) et "transcription plastique conforme aux modèles byzantins"³¹. Il s'agit là d'un thème récurrent en Orient depuis la scène du monastère de Sainte-Catherine au Sinaï à la fin du VI^e siècle. Au Puy comme au Sinaï des rayons partent du Christ inscrit dans une mandorle ovale vers Moïse et Elie, identifiés chacun par une inscription; ils se prosternent avec respect sur le fond bleu mais ont été installés verticalement et non plus perpendiculairement comme au Sinaï avec une cohérence bien occidentale issue de la leçon des sculpteurs de tympans et présente aussi dans des versions byzantines plus récentes comme à Daphni au XI^e siècle. Puis saint Jacques à droite est foudroyé, la main pendante comme son homonyme à Néa Moni de Chios; Pierre à gauche surgit à mi-corps et Jean est agenouillé au centre dans une pose qu'il faudra encore rapprocher de celle du pauvre Blaise à Berzé et au-delà de figures byzantines comme le pape Léon VI aux pieds du Christ à Sainte-Sophie. Les prophètes appartiennent à l'univers byzantin. Le visage de Moïse ressemble étrangement à l'un des juifs sortant de Jérusalem dans les mosaïques de Daphni au XI^e siècle. On pourrait multiplier les rapprochements; citons seulement la scène de



Fig. 18. La Vierge Mère. Cathédrale du Puy (porche occidentale).

la mission des apôtres vers 900-950 à Tokali Kilise³². On notera aussi la curieuse voûte céleste d'où s'échappent deux anges et qui pourrait bien évoquer une coupole côtelée. La pose acrobatique des anges rappelle celle des anges de l'Ascension de Thessalonique vers 880-885³³.

La préciosité des nimbes d'or est encore présente dans la peinture voisine dont la composition est comparable; tels deux gardiens sévèrement figés dans leur hiératisme frontal se dressent à l'intrados de l'arc saint Pierre et saint Paul surmontés de deux anges en buste qui soutiennent une gloire ronde où s'inscrit le buste du Christ bénissant. Leur présence rappelait peut-être que depuis 1031, l'évêque du Puy avait reçu le pallium et que son diocèse se trouvait ainsi mis dans la dépendance directe de Rome³⁴. Les apôtres veillent sur la Vierge mère MATER DEI qui accueillait les pèlerins avant qu'ils ne découvrent la fameuse statue installée sur l'autel principal dans ce haut lieu marial³⁵. Marie offre à leur dévotion son fils entre Isaïe et Jean Baptiste. Elle est assise devant un rideau tendu par deux anges dans une mise en scène très byzantine. La Vierge trône ainsi dès le VI^e siècle dans une mosaïque de l'église Saint-Apollinaire-le-Neuf à Ravenne³⁶. Ce rideau est autant à rapprocher de pratiques culturelles dans les religions de la Basse-Antiquité que de la pompe impériale³⁷. Rappelons aussi que des rideaux étaient utilisés couramment pour fermer les entrecolonnes entre sanctuaire et nef dans les édifices byzantins. Les exemples ne manquent pas dans la peinture byzantine de ces majestés entourées d'anges qui jouent les

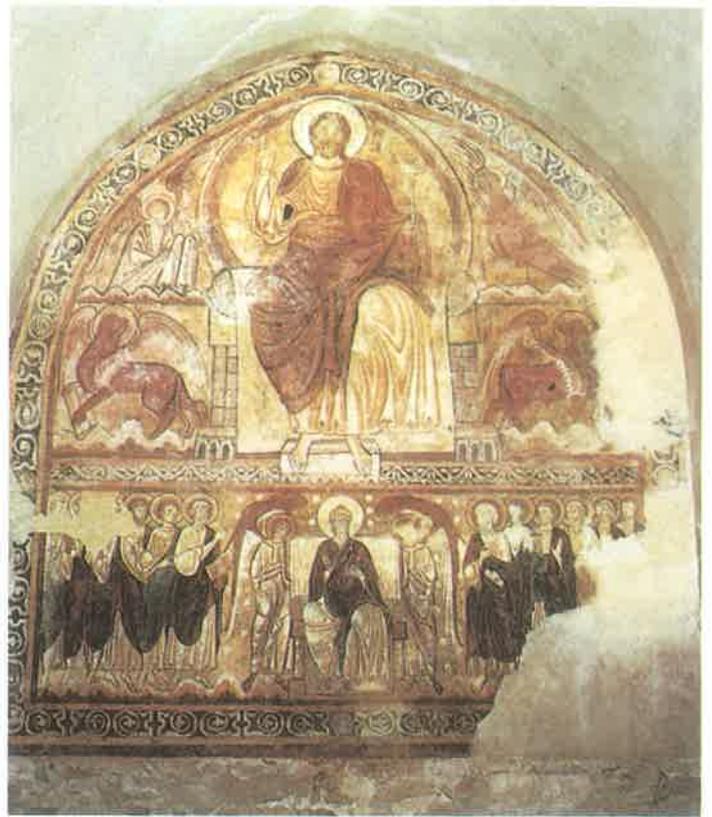


Fig. 19. Christ en majesté, Marie et le collège apostolique. Lavaudieu (mur est du réfectoire).



Fig. 21. La Vierge. Lavaudieu (mur est du réfectoire).

chefs de la cour céleste et sont à rapprocher des archanges de la *postulacio* et de la *peticio*³⁸. Citons par exemple l'icône de la Madone de la Clémence à Sainte-Marie du Transtevere à Rome (vers 700).

Il faudrait aussi rappeler la proximité de l'image du saint Michel. N'était-ce pas à lui que, selon les textes orientaux, sera confiée l'âme de Marie ? Grégoire de Tours avait insisté sur le fait dans un texte sur la mort de Marie³⁹. La position privilégiée de la Vierge ici au Puy, outre le contexte marial très fort, s'inscrit aussi dans l'habitude byzantine d'introduire à la place principale du décor des absides la Mère de Dieu comme en témoigne l'homélie du patriarche Plotius en 867 à Sainte-Sophie de Constantinople pour saluer la Vierge à l'enfant installée dans l'abside, la première mosaïque figurée mise en place depuis la crise iconoclaste⁴⁰.



Fig. 20. Le Christ en majesté. Lavaudieu (mur est du réfectoire).

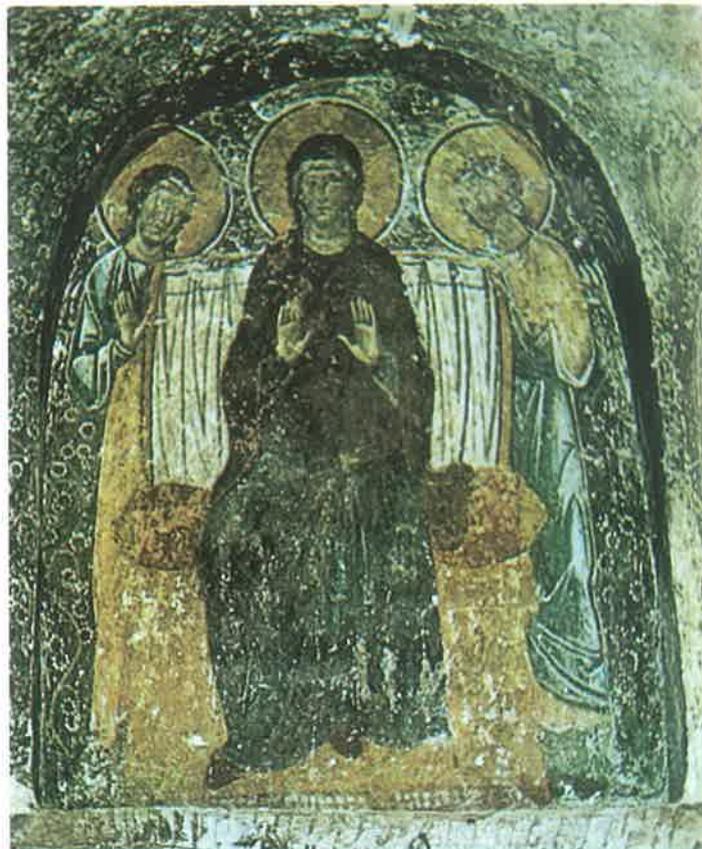


Fig. 22. La Vierge. Monastère de Bačkovo (Bulgarie).



Fig. 23. Les anges. Sainte-Sophie d'Ochrid (Macédoine).

La Vierge *Ecclesia* du monastère de bénédictines à Lavaudieu est proche de celle du Puy. Une dépendance de La Chaise-Dieu où subsistent d'importants décors peints à différentes époques, seuls reflets des décors disparus de la grande abbaye. Le mur est du réfectoire des moniales, vaste tympan très rigoureusement compartimenté, présente une majesté divine colossale sur un trône monumental entouré du tétramorphe, au-dessus du collège apostolique convergeant en une double théorie vers la Vierge installée sur un autre trône dont le dossier est un rideau tendu par deux anges.

A l'évidence, le Maître de Lavaudieu a puisé dans un riche fond culturel. Emile Mâle et Louis Bréhier avaient puisé les sources de ce décor dans ces absides coptes où le Christ dominait souvent une Vierge entourée par les apôtres⁴¹. C'est plutôt vers Constantinople, à travers sans doute l'Italie, qu'il faut chercher les clés de ce décor. La Vierge encadrée d'anges ne paraît-elle pas associée au Christ en majesté à Kurbinovo en Macédoine en 1192?⁴²

Il y a tout d'abord le "sceptre" du Christ qui, plus que le labarum byzantin, serait une "combinaison originale du sceptre impérial à l'aigle et du *scipio* consulaire bas-romain, essai original de représenter aux mains du Christ la souveraineté divine et trinitaire"⁴³. On y distingue en effet trois

oiseaux dont la signification pourrait être aussi comparée aux trois doigts de la bénédiction trinitaire. Bien d'autres indices viennent confirmer une culture originale et certainement byzantinisante: le Christ n'a pas de livre comme habituellement en Occident, l'homme de Matthieu cache ses mains dans sa draperie comme le font souvent les anges de l'ère byzantine, tels ceux de Sainte-Sophie d'Ochrid en Macédoine; la procession solennelle et immobile des apôtres de trois-quarts rappelle les longues théories byzantines comme dans l'Ascension de Sainte-Sophie de Thessalonique; quant à la Vierge, son voile à plis angulaires et sa couronne, son visage sont d'autres références orientales et surtout l'attitude des anges tenant derrière le rideau et formant avec leurs ailes une sorte de protection comparable à celle que dessinent les anges entourant la Vierge du couvent



Fig. 24. La Crucifixion (détail). Cathédrale du Puy (salle des morts).

bulgare de Bačkovo. Les apôtres ont encore des nez busqués et ces coiffures aux bouclettes bien rangées qu'arbovent certains personnages de San Angelo in Formis et qui existaient déjà à Santa Maria Antica de Rome au VI^e siècle et qui restent abondantes comme à Ochrid ou à Kurbinovo. Notons encore les souples barbes bifides ou les mentons délicatement ombrés.

Le Maître de Lavaudieu est un artiste en tout cas visiblement doté d'une solide culture classique et orientale. Parfum byzantin, parfum italien? Encore une fois la question doit être posée. D'autant plus que le monastère dans le sillage de La Chaise-Dieu connaît une certaine expansion italienne avec notamment à la fin du XII^e siècle, époque de prospérité, la prise de possession de Santa Maria de Rocca en Lombardie. La référence à Ochrid doit aussi rappeler que cette cité était une étape incontournable pour les croisés entre Durazzo et Constantinople. Les traits humanisés des visages ou le souple graphisme intégraient aussi ces peintures datées vers 1200 aux nouvelles données de la France septentrionale; ce qui prouve encore une fois que rien n'est simple et que ces ensembles relèvent d'un entrelacs de sources.

Revenons au Puy une dernière fois pour la Crucifixion de la Salle des Morts qui ouvre sur le cloître de la cathédrale. Au sud, un vaste espace tympanal comme à Lavaudieu⁴⁴ est découpé avec une rigueur beaucoup plus géométrique⁴⁵; aux vagues qui symbolisaient la "mer de cristal", se substituent des cadres rigides. Le panneau central délimité par un cadre doré présente la Crucifixion réduite à sa pureté sacramentelle avec Marie et Jean comme seuls témoins. La traverse de la croix crée un registre supérieur où voisinent anges et astres, eux-même séparés d'une dizaine d'anges en buste divisés en deux groupes symétriques par une rigide horizontale. Enfin deux panneaux latéraux se superposent de chaque côté pour accueillir trois prophètes identifiés par des inscriptions et par le texte de leurs phylactères, Osée et Isaïe à gauche, Jérémie à droite associé au philosophe juif Philon à qui est attribué le Livre de la Sagesse⁴⁶.

Si les cadres et les nimbes dorés confèrent à ce décor une préciosité certaine, la référence à un modèle en mosaïque, technique de prédilection des byzantins, est vraisemblable; en effet, on constatera notamment les alvéoles faites à la main dans le mortier frais des nimbes, du semis de losanges du fond bleu sombre ou du livre de Jean pour imiter les smaltes inégaux des mosaïques, pour faire jouer comme eux la lumière sur cet or aujourd'hui pâli et rappeler les



Fig. 25. La Crucifixion(détail). Monastère de Daphni (Grèce).

cabochons tellement utilisés par les artistes byzantins. Les visages douloureux de Marie et de Jean à une époque où l'Occident se livre peu à des épanchements, le voile de la Vierge ou l'anatomie du Christ s'inscrivent dans un contexte byzantinisant comme le "panneautage" rigoureux proche du travail des mosaïstes⁴⁷. Rapprochons par exemple la Vierge de celle de la Crucifixion de Daphni. Un siècle plus tard dans la sacristie des chanoines à la cathédrale de Clermont, une autre Crucifixion relèvera curieusement dans un tout autre contexte d'une tradition semblable.

A l'ouest, les peintures murales vers 1200 ne semblent guère plus marquées par les byzantinismes de l'époque qu'un siècle plus tôt. Citons cependant l'ensemble de la chartreuse du Liget à Chemillé-sur-Indrois. "La date des fresques du Liget varie, selon les auteurs, entre les années 1130-1140 et l'extrême fin du XII^e siècle: si l'on retient la seconde date, on est tenté d'interpréter ces peintures, et quelques autres dans leur mouvance, comme l'expression du caractère archaïque, ou en tout cas conservateur, de l'art de ces pays..." écrit Hélène Toubert⁴⁸. Au Liget comme ailleurs dans un environnement ligérien et poitevin, la tradition carolingienne est primordiale même à la Trinité de Vendôme où le commanditaire Geoffroy de Vendôme avait pourtant tissé des liens personnels avec le pape Urbain II. Les peintures du Liget ont un intérêt, dans notre propos, essentiellement iconographique avec une rare Dormition de la Vierge placée sous l'évocation apocalyptique dans la coupole et associée à des scènes de l'Enfance, Nativité et



Fig. 26. La Dormition de la Vierge. Chartreuse du Liget.



Fig. 27. Griffon. Le Puy. Bâtiment des Clergeons.

Présentation au temple, et de la Passion, Déposition et Saintes Femmes au tombeau. Sans doute n'est-il pas indifférent de lire associé à la Nativité le texte d'Ezéchiel "PO(RTA) HEC CLA(VSA) ERIT"⁴⁹. Or ce texte prophétique, utilisé dans les mosaïques de la chapelle palatine de Palerme et de Saint-Marc de Venise, est recommandé aux peintres byzantins par le *Guide de la peinture*⁵⁰. De même, si la Présentation au temple met en scène normalement Marie, Jésus, Joseph et Siméon, on trouve dans la frise au-dessus de la Dormition la prophétesse Anne citée par saint Luc (2,36) qui tenait comme dans les scènes byzantines un phylactère avec le texte ECCE POSITUS EST HIC RUINAM ET (Luc, II, 34). Enfin et surtout, la Dormition, scène abondamment peinte en Orient mais rare en Occident, présente Marie au premier plan entourée de onze apôtres bien identifiés autour du Christ qui dans une attitude légèrement déséquilibrée tend l'âme de sa mère sous la forme d'une petite fille à deux anges inscrits dans une mandorle. La tête couronnée de Marie à droite de la scène, habituellement non couronnée et à gauche dans les scènes byzantines, le saint Jean à ses pieds et tenant un livre ouvert⁵¹, alors qu'il se penche en Orient sur Marie ou la fillette nue pour figurer l'âme au lieu de la figurine emmaillottée de bandelettes, le nombre des apôtres indiquent sans doute les limites de la référence byzantine; même si P.Deschamps et M.Thibout rapprochaient cette scène de celles de l'église de Daphni ou de la Martorana à Palerme, la connaissance du thème était sans doute surtout "livresque". Le peintre s'est certainement d'abord inspiré d'un texte. L'abondance des *Transitus Mariae* en circulation au Moyen Age doit être rappelée⁵². C'est sans doute aussi dans ces textes que les sculpteurs des portails des cathédrales trouvèrent leur inspiration à Senlis, Laon, Chartres ou Paris⁵³. Nous constaterons cependant que la scène des saintes femmes au tombeau présente un décor architectural où les dômes côtelés prédominent comme d'ailleurs pour abriter la scène de la Présentation.

L'inspiration byzantine jouait enfin sur les simples décors, dont les sources étaient vraisemblablement les

innombrables objets byzantins répandus en Occident. Comment ne pas songer à un tissu de Constantinople ou d'Alexandrie face à la frise du logis du doyen du chapitre dans le bâtiment des Clergeons au Puy? Trois rangs de médaillons enferment des griffons affrontés⁵⁴ à rapprocher des lions inscrits dans de telles roues à la chapelle Saint-Clément dans la cathédrale de Chartres ou de ceux de Vicq. Dans la crypte de la cathédrale de Clermont-Ferrand, des aigles associés à des gazelles créaient un décor malheureusement disparu aujourd'hui⁵⁵.

Le "ferment byzantin" pour reprendre les termes de François Avril cité au début de cet article, apparaît donc dans quelques ensembles peints de la France Romane sans pour autant cristalliser toute une production profondément enracinée dans des traditions indigènes fortement ravivées à l'époque carolingienne qui expliquent sans doute les nuances d'une région à l'autre et privilègient davantage des relations ponctuelles qu'un mouvement d'influence uniforme. Des traditions indigènes qui, dans un paysage de forte romanité, s'alliaient aux poncifs antiquisants familiers de ces byzantinismes.

Les exemples considérés sont assez fortement positionnés dans le centre-est de la France; ils sont peu présents à l'ouest où précisément les souvenirs carolingiens triomphent dans des ensembles où dominent un trait plus ou moins délié et une palette d'ocres. Le cas du Puy semble tout à fait exceptionnel et pose bien le problème des liens entre la cité mariale et l'Orient. Outre la présence d'Adhémar de Monteil à la première croisade ou celle de Bertrand de Chalonçon "homme de croisade" (+ en 1213), les liens avec la papauté et l'Italie, le pèlerinage et l'itinérance des objets pouvaient entretenir un climat favorable. Et s'il n'est pas question de réveiller le mythe oriental exagéré par certains, sans doute l'art de l'Orient ou de l'Europe byzantine exerçait-il une forte fascination sur les artistes occidentaux qui, consciemment ou inconsciemment, les reproduisaient.

¹ Univers des Formes, Gallimard, 1982, p. 132.

² *Fresques et peintures dans les églises romanes en France*, Paris, 1974, p. 49.

³ *Zodiaque*, 1980.

⁴ Il faut évidemment rappeler les travaux d'E. KITZINGER, *Byzantine and Western Art, The Byzantine contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Century*, dans *Oaks papers*, XX, 1966, p. 25-47, et surtout *The Art of Byzantium and the Medieval west*, Londres, 1966. Cf. aussi O. DEMUS, *Byzantine Art and the West*, New-York — Londres, 1970.

- ⁵ Dans *Les cahiers archéologiques*, 1957, p. 172.
- ⁶ Cf. G. PAUL, *Armorial chronologique des évêques du Puy*, Le Puy, 1965, p. 15.
- ⁷ Cf. M. DURLIAT, "La cathédrale du Puy" dans *Congrès Archéologique Velay*, 1975, p. 115-127.
- ⁸ Cf. C. LAMY-LASSALE, "Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne" dans *Synthronon*, Paris, 1968, p. 189-198.
- ⁹ C. LAURANSON-ROSAZ, *L'Auvergne et ses marges (Velay, Gévaudan)*, Le Puy, 1987, p. 299.
- ¹⁰ "Quelques notes sur les peintures romanes de l'Auvergne (cathédrale du Puy et grotte de Jonas)" dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*, 1957, p. 162-164. Cf. *Le trésor de Saint-Marc de Venise*, Catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, 1984, notice 18, p. 171-175.
- ¹¹ Aquarelles de Florentin Giraud, élève d'Isabey, déposées au musée Crozatier du Puy auxquelles s'ajoutent des relevés de Mallay conservés au Musée des Monuments Français. Cf. M. DURLIAT, "La clé des peintures du bras méridional de la cathédrale du Puy" dans *Bulletin Monumental*, 1992, II, p. 180-182 à propos de l'article de A. DERBES, "A Crusading Fresco Cycle at the cathedral of Le Puy" dans *Art Bulletin*, LXXIII, 1991, p. 561-576.
- ¹² Op. cit. dans *Congrès Archéologique*, 1975, p. 119.
- ¹³ Cf. R. FAVREAU, J. MICHAUD, B. MORA, *Corpus des inscriptions de la France médiévale, 18, Allier, Cantal, Loire, Haute-Loire, Puy de Dôme*, Paris, 1995, p. 125-130.
- ¹⁴ Le relevé de Gsell-Maury (1907, Musée des Monuments Français 13054) le montre nettement.
- ¹⁵ Cf. J. BOUSQUET, "Le thème des archanges à l'étendard de la Catalogne à l'Italie et à Byzance" dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1974, p. 7-27.
- ¹⁶ Dans *La peinture murale en France, Le haut moyen âge et l'époque romane*, Paris, 1951, p. 52.
- ¹⁷ N. STRATFORD, dans *D'ocre et d'Azur, Peintures murales en Bourgogne*, Musée Archéologique de Dijon, 1992, p. 206-209 (Bibliographie). Voir surtout l'article de N. STRATFORD, dans *Le gouvernement d'Hugues de Semur à Cluny, Actes du Colloque scientifique international*, Cluny, sept. 1988, p. 33-56.
- ¹⁸ Pendeloques ou "praependoulia". Il y a sous le voile au niveau de la chevelure peut-être un quadrillage pour évoquer les résilles qui retenaient les cheveux des byzantines.
- ¹⁹ N. STRATFORD, *D'ocre et d'azur...* p. 207.
- ²⁰ *Actes du Colloque Scientifique International*, Cluny, 1988, p. 41.
- ²¹ N. STRATFORD cite notamment San Clemente, San Pietro in Tuscania, Santa Pudenzianna, et les saints du soubassement de Santa Croce in Gerusalemme. Voir J. WETTSTEIN, *La fresque romane. Italie, France, Espagne. Etudes comparatives*, Genève-Paris, 1971, p. 75-96.
- ²² Cf. M. DURLIAT, *L'art roman*, Paris, 1982, p. 217.
- ²³ En Saône et Loire. Cf. *D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne*, Catalogue de l'exposition du Musée Archéologique de Dijon, 1992, p. 58 et 220-221.
- ²⁴ Cf. *D'ocre et d'azur*, op. cit. p. 58 et 180.
- ²⁵ Cf. *Haut Languedoc roman*, La Pierre Qui Vire, 1978, p. 123-128. Cf. aussi "Peintures murales. Découvertes récentes" dans *La Revue de l'Art*, 1974, n°25, p. 8-23.
- ²⁶ Cf. M. DURLIAT, "Théophanies-visions avec la participation de prophètes dans la peinture romane catalane et toulousaine. Histoire du thème" dans les *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1974, p. 536-564. Un exemple est ainsi sans doute présent dans l'ancien prieuré de Saint-Dier dépendance de La Chaise-Dieu. Cf. mon article dans *Colloque Les peintures murales romanes*, Issoire, 1991, dans *La Revue d'Auvergne*, T.106, n°3, p. 103-104.
- ²⁷ Cf. M. MENTRÉ — M. L. REGNAULT, "La Bible dans l'Europe chrétienne au Moyen Age" dans *L'Europe et la Bible*, Clermont-Ferrand, 1992, p. 109-133.
- ²⁸ Cf. P. DESCHAMPS — M. THIBOUT, *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris, 1963, p. 81-85. Cf. aussi R. FAVREAU, J. MICHAUD, B. MORA, *Corpus des inscriptions de la France médiévale, 18, Allier, Cantal, Loire, Haute-Loire, Puy de Dôme*, Paris, 1995, p. 118-120. Les textes figurant dans les peintures y sont datés du début du XIIIe siècle.
- ²⁹ Cette figure a été mise en évidence lors de restaurations en 1985.
- ³⁰ L'icône de saint Michel en pied du Trésor de saint-Marc de Venise (fin XIe-début XIIe siècle) montre l'archange avec une épée dans la main droite; celle de saint Michel en buste (première moitié du XIe siècle) le présente avec le seul sceptre. Cf. op.cit. notices 12 et 18. A San Angelo in Formis, les anges de l'abside tiennent sceptre et globe comme celui du porche. L'usage de ce "sceptre" à fine hampe est très répandu dans les images byzantines. Citons par exemple le chapiteau aux trois saints provenant d'une église d'Athènes et conservé au musée de Cluny à Paris. L'un des saints tient un tel objet.
- ³¹ M. DURLIAT, op.cit. dans *Congrès Archéologique*, 1975, p. 141.
- ³² Cf. A. CUTLER — J. M. SPIEZER, *Byzance médiévale, 700-1204*, Paris, 1996, pl. 116.
- ³³ Cf. A. CUTLER — J. M. SPIEZER, op.cit. pl. 81. Ces anges très souples à l'allure dansante sont très courants. On peut aussi citer ceux de l'Ascension d'Ochrid au XIe siècle.
- ³⁴ C'est l'évêque Etienne II de la famille des Mercoeur qui l'a obtenu en 1031. Cf. G. PAUL, *Armorial chronologique des évêques du Puy*, Le Puy, 1965, p. 15. On rapprochera évidemment les images de saint Pierre et de saint Paul de la Traditio Legis de Berzé-la-Ville.
- ³⁵ Cf. A. COURTILLÉ, *Marie en Auvergne, Bourbonnais et Velay*, sous presse, Clermont-Ferrand, 1997.
- ³⁶ Citons aussi vers 700 l'icône de la Madone de la Clémence à Santa Maria du Transtevere à Rome. L'une des plus célèbres *Theotokos* entourée d'anges sur fond de rideau est celle du couvent de Bačkovo en Bulgarie de la deuxième moitié du XIIe siècle. Le rideau est aussi présente derrière la Vierge du cul de four de Sainte-Sophie d'Ochrid vers 1050.
- ³⁷ Cf. M. DURLIAT, *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions, Belles-Lettres et Arts*, 1974, p. 553.
- ³⁸ Cf. J. BOUSQUET, "Le thème des archanges à l'étendard de la Catalogne à l'Italie et à Byzance" dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1974, p. 7-27.
- ³⁹ Grégoire de Tours l'avait bien indiqué dans un texte court sur la mort de Marie, issu de quelques textes orientaux. Cf. *De Gloria Martyrum*, IV, *Patrologie latine*, 71, col. 708. Ce détail est notamment présent dans les principaux textes concernant la mort de Marie les *Transitus Mariae* dont l'origine est orientale.
- ⁴⁰ Cf. A. CUTLER — J. M. SPIEZER, op.cit. p. 120 et pl. 92.
- ⁴¹ Cf. dans *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, 1924, p. 32-36 et dans *L'Almanach de Brioude*, 1927, p. 99-114.
- ⁴² Cf. A. CUTLER — J. M. SPIEZER, *Byzance médiévale*, Paris, 1996, p. 233, 257, 264.
- ⁴³ Y. CHRISTE, "Le sceptre du Christ de Lavaudieu" dans *Les cahiers archéologiques*, 1977, p. 163-167.

⁴⁴ 7,10m de large sur 5,80 de haut.

⁴⁵ André Regnault qui en fit une copie grandeur nature pour le Musée de Monuments Français avait relevé que la peinture à fresque avait dû être réalisée en dix ou onze phases qui correspondaient chacune à une ou deux "giornatae".

⁴⁶ Les textes ont été restitués par P. DESCHAMPS — M. THIBOUT, dans *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris, 1963, p. 85-86.

⁴⁷ P. DESCHAMPS et M. THIBOUT suggèrent un rapprochement avec la Crucifixion de Daphni dans *La peinture murale en France au début de l'époque gothique*, Paris, 1963, p. 87. GÉLIS-DIDOT et LAFFILÉE avaient cité la Crucifixion du baptistère de Saint-Marc de Venise. O. DEMUS pensait à la Crucifixion de Trévise. Cf. *La peinture murale romane*, Paris, 1970, p. 147.

⁴⁸ *Peintures murales romanes. Cahiers de l'Inventaire*, 15, AREP, Centre, 1988, p. 11.

⁴⁹ "Cette porte sera fermée, on ne l'ouvrira pas, on n'y passera pas, car Yahvé le Dieu d'Israël y est passé, aussi sera-t-elle fermée" (XLIV, 2). Cf. R. FAVREAU, dans *Peintures murales romanes, Cahiers de l'Inventaire*, 15, AREP, Centre, 1988, p. 43.

⁵⁰ Denys de Fournu, *Guide de la peinture*, traduit par P. Durand et Didron, *Manuel d'iconographie grecque et latine*, Paris, 1845.

⁵¹ R. FAVREAU, *op.cit.* p. 46 y lit BEATUS et suggère sans conviction BEATUS VENTER QUI TE PORTAVIT (Luc, XI, 27).

⁵² Cf. S. C. MIMOUNI, "De l'Ascension du Christ à l'Ascension de la Vierge. Les *Transitus Mariae*: représentations anciennes et médiévales" dans *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, p. 471-508. Le plus ancien texte grec relatant cet épisode remontait au VI^e siècle, puis l'Eglise d'Orient a utilisé le *Pseudo-Jean*, récit apocryphe, et le récit de Jean de Thessalonique du début du VII^e siècle.

⁵³ D. AUSERVE-BERRANGER a fort bien montré à propos de la peinture du cul de four de la chapelle castrale de Peyrusse à Aubazat en Haute-Loire comment l'artiste s'était inspiré des textes. Ce décor qui appartient sans doute au milieu du XIII^e siècle a été pour cette raison écarté de cet exposé.

⁵⁴ Ce décor a été dégagé en 1963 et se développe sur 1,60 m de hauteur.

⁵⁵ Cf. P. DESCHAMPS, "Les fresques des cryptes des cathédrales de Chartres et de Clermont et l'imitation des tissus dans les peintures murales" dans *Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, XLVIII, fasc.2, 1955. Le décor clermontois qui avait été déposé a malheureusement disparu. P. Deschamps l'avait rapproché très précisément d'un tissu conservé au Musée de Siegburg. On rappellera l'importance de certains trésors d'églises à Pébrac, au Monastier ou à Saint-Michel d'Aiguilhe. La chape dite de saint Pierre de Chavanon à Pébrac est ornée de fleurs et d'animaux. Soie orientale du XI^e siècle?

BIZANTSKI UTJECAJI U NEKIM SLIKANIM DEKORACIJAMA ROMANIČKOG DOBA U FRANCUSKOJ

SAŽETAK

Problematiku bizantskih utjecaja u slikarstvu, u Francuskoj je moguće vremenski omeđiti dvjema ključnim godinama: 1100. i 1200. Bizantska je civilizacija u tom vremenu nepresušno vrelo oblika i ideja koji se — jednako kao i u ranosrednjovjekovnom razdoblju — prožimaju s autohtonim predajama iz antičkog radoblja. Pitanje na koje je načine dolazilo do dodira vrlo je osjetljivo. Putovanjima ljudi? Putovanjem umjetnina? Treba li bizantinizirajuća ostvarenja oko godine 1100. vezivati uz izniman zamah kulturne razmjene izazvan ratovima, odnosno prvim križarskim pohodom. Kako tumačiti ulogu filtara — Italije ili germanskih zemalja?

Dobar primjer pruža slučaj Puya. Upravo biskup Puya Adhémar de Monteil bio je duhovni vođa prvog križarskog pohoda. Sveti Mihovil u sjevernom kraku transepta s carskom lentom, prenatrpan kovinskim pločicama s dragim kamenjem djeluje zapanjujuće bizantski. Tipična je i njegova fizionomija, karakterizirana neproporcionalnim nosom i kosa poput kape s uvojcima, kao i crni obrub draperije. I njemu suvremeni anđeli Nebeskog dvora koji prate Krista-suca u Saint-Julien de Brioude vitlaju *labarumom*, kopljem s dugim drškom koje je oznaka bizantskih velikodostojnika.

Isto tako, premda u drugim terminima, unutar rimskog konteksta, pitanje bizantskog utjecaja postavlja se i u Berzé-la-Villeu. Odabir svetaca pokazuje izrazitu sklonost Istoku. Sv. Consortie, s ešarpom izvezenom dragim kamenjem, pojasom čija kopča ima dragi kamen i bogatom dijademom (*stemma*) ukrašenom visećim ukrasima podsjeća na Teodrine pratilje u Ravenni. I u prizoru martirija Sv. Blaža otkrivamo da su mala rebrasta kupola i stav sveca odrubljene glave bliski onima Lava VI u narteksu Svete Sofije u Konstantinopolu.

U prizorima *Deisisa* u Toulouseu ili u Glaine Montaigut ogleđa se drugi val bizantskih utjecaja, potkraj XII. stoljeća. Slike u zapadnom trijemu katedrale u Puyu također, još jednom svjedoče o vezama između pokrajine Velay i Istoka. Sv. Mihovil, kao i bizantski arkanđeli, drži kuglu. Transfiguracija, tema česta u istočnoj, ali znatno rjeđa u zapadnoj umjetnosti uključuje i proroke koji pripadaju bizantskom svijetu. I obližnja MATER DEI s dva lebdeća anđela koji iza hijeratične skupine Bogorodice sa sinom drže zavjesu na motki, nasljednica je one koja od šestog stoljeća kraljuje u San Apolinare Nuovo u Ravenni. Njoj je nalik i *Bogorodica Ecclesia* samostana u Lavaudieu. Unutar prostranog zabata nadvisuje ju Krist koji u lijevoj ruci drži oseburni spoj carskog žezla s orlom i kasnoantičkog konzularnog *scipija*. Čovjek — simbol evanđelista Mateja — skriva svoje ruke pod draperijom, a anđeli koji također drže zavjesu svojim krilima tvore luk kao i anđeli u Backovu u Bugarskoj; apostoli, naposljetku, imaju zakrivljene noseve, frizure s brižljivo poredanim uvojcima kao likovi u San Angelo in Formis, nježne dvokrake brade ili profinjeno zasjenjene obraze.

Majstor iz Lavaudieua je umjetnik dobro upućen u klasičnu i orijentalnu umjetnost. Dah Bizanta ili dah Italije? To isto moguće se zapitati i kad je posrijedi Majstor Raspeća u Puyu gdje je sasvim izvjesno ugledanje na neki uzorak u tehnicima mozaika, najomiljenijoj bizantskoj tehnici; štoviše, rukom izvedeni urezi u svježoj žbuci aureola ili mreža rombova na plavoj podlozi oponašaju nejednake kamenčice mozaika.

Važno je ustvrditi prilično veliku nazočnost bizantskih obilježja u središnjoj Francuskoj. Navedimo na kraju slike u Ligetu gdje se, unutar vrlo konzervativnog stila, ponajviše karolinške tradicije, javlja zanimljiva *smrt Marijina*, dakle još jedna tema kojoj su umjetnici istočnog kršćanskog carstva bili vrlo skloni.

