

Zeitschrift:	Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber:	Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band:	3 (1980)
Heft:	2
Artikel:	Suger, Théophile, Le Guide du Pèlerin : éléments de théorie de l'art au XIIe siècle
Autor:	Deuber-Pauli, Erica / Gamboni, Dario
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-870753

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

SUGER, THÉOPHILE, *LE GUIDE DU PÈLERIN.* ÉLÉMENTS DE THÉORIE DE L'ART AU XII^e SIÈCLE

«*A quoi bon [...] cet or qui brille dans vos sanctuaires? On ne peut certainement pas raisonner de la même manière pour les moines que pour les évêques. Ceux-ci, en effet, étant redétables aux insensés comme aux sages, doivent recourir à des ornements matériels, pour porter à la dévotion un peuple sur lequel les choses spirituelles ont peu de prise.*»

Saint-Bernard, *Apologie à Guillaume de Saint-Thierry*¹.

Il n'est pas question, dans cette brève étude, de reprendre tout le problème de la fonction et de la définition de l'art, encore moins celui de l'esthétique au moyen âge. Nous nous proposons d'examiner, en confrontant trois des sources écrites sur l'art les plus célèbres du XII^e siècle, la façon dont certains contemporains des mises en garde sévères du moine de Clairvaux ont justifié la pratique artistique et les œuvres d'art. Puis, en replaçant ces propos dans leur contexte social, de jeter un peu de lumière sur les orientations stratégiques du débat sur l'art et les conditions objectives de la pratique artistique au temps des bouleversements du *grand bond en avant* de la production matérielle et culturelle du XII^e siècle.

Ces trois textes — les écrits de Suger consacrés à la reconstruction et à la consécration de l'église abbatiale de Saint-Denis, le traité *De diversis artibus* de Théophile et le *Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle* — appartiennent aux documents exceptionnels de la littérature artistique médiévale et sont tous trois datés avec une plus ou moins grande certitude de la première moitié du XII^e siècle.

Il est nécessaire, avant d'aller plus loin, de signaler une difficulté: les notions de source et de littérature artistiques² ne peuvent être utilisées sans réserve pour le moyen âge, antérieur à la mise en

place du système artistique de la Renaissance qui leur donne sens. Le rassemblement de textes qu'elles recouvrent dans les anthologies et leur examen commun dans des études tendent à faire oublier l'hétérogénéité radicale des ensembles ainsi constitués. Il s'agit en effet de textes dont la provenance, la nature, la fonction, l'objet et le public sont extrêmement divers³. Un trait commun y apparaît cependant, c'est qu'à l'exception de quelques textes dont précisément — et pour des raisons historiques qu'il s'agit ici de faire apparaître — ceux de Suger et de Théophile sont parmi les plus remarquables, la mention des objets artistiques n'y intervient que de façon marginale, sans jamais constituer leur objet même.

Ce caractère indirect est un fait de culture objectif: le langage, les pratiques, les attitudes intellectuelles que nous désignons par le terme d'«art» du moyen âge ne forment pas un ensemble de phénomènes spécifiques et distincts comme l'art après la Renaissance. Le système de connaissance médiéval exclut l'idée d'art comme objet autonome⁴, donc aussi le discours sur l'art. Mais, parce que la production artistique médiévale est abordée nécessairement dans les termes et les notions propres à notre culture, ce caractère indirect est traité le plus souvent comme un défaut, une médiation indésirable. Or, il est indispensable de le considérer de manière positive: outre les renseignements que ces textes nous fournissent sur la pratique artistique de leur temps et ses produits, ils peuvent aussi nous permettre d'étudier les points de vue et attitudes divers que leurs auteurs, en fonction de leurs statuts et positions respectifs et des stratégies sociales dans lesquelles ils étaient impliqués, adoptent à l'égard de ces objets et contribuent à répandre, former, influencer, reproduire ou modifier. Autrement dit, tout en excluant l'idée d'art et le discours sur l'art, le système de connaissance médiéval produit des idées sur les images, les objets, les matériaux, les techniques, les talents pratiques et les maîtrises professionnelles, les émotions et les sensibilités esthétiques. Il élabore ainsi, même s'il ne peut situer ces idées hors des champs de la pratique technique et de la transcendance religieuse, des théories de l'art qui constituent et imposent la définition sociale des valeurs esthétiques.

Il s'agit donc de considérer non plus seulement l'objet habituel de l'histoire de l'art mais bien aussi le regard historique, contingent, limité, dépendant qui fut porté sur cet objet, la manière dont celui-ci apparaît dans les textes médiévaux et dont ils le constituent, avec ses valeurs et son efficacité; et, sans renoncer à la démarche archéologique qui confronte les objets conservés aux

mentions écrites⁵ et tente à partir de celles-ci de reconstituer les objets disparus, il s'agit de dépasser le point de vue positiviste qui décrit les faits et les «mentalités» comme des séries distinctes, et leurs écarts et leurs contradictions comme des défauts de sens, et de voir dans les lacunes de ces textes, dans les «erreurs» ou les divergences qu'ils présentent par rapport à ces objets, dans le choix des traits qu'ils en retiennent comme pertinents, un aspect capital de leur apport⁶. Ils nous renseignent ainsi sur la nature contemporaine et souvent originelle de ces objets, avant leur séparation, qu'effectueront surtout les musées, leur logique classificatoire et leur propre système de valeur, après la Révolution, d'avec les ensembles et les pratiques culturels dont ils faisaient partie et pour lesquels ils avaient été conçus.

Cette approche impose quelques précautions: de tenir compte tout d'abord des traditions des genres littéraires impliqués, de leurs codes lexicaux, syntaxiques, narratifs, de leur *topoi*, comme des déterminations idéologiques et des intérêts culturels liés à la pratique de ces genres, à la référence à leurs modèles; et ne pas oublier que les textes ne sont pas à priori le simple reflet des attitudes et points de vue qu'il s'agit d'étudier à partir d'eux, mais participent, comme nous l'avons dit, de manières variables et diverses, à leur élaboration ou à leur modification comme à leur reproduction et manifestent, par rapport à la réalité concrète, comme instruments idéologiques destinés à agir sur elle, tous les écarts de la fausse conscience; de se souvenir enfin, avant d'en tirer des conclusions générales, de la très grande limitation de la diversité d'origine (sociale et culturelle) des textes conservés du moyen âge: ils sont presque tous d'origine cléricale⁷ et expriment, *grossost modo*, les points de vue dominants — sans pour autant fournir un ensemble homogène dépourvu de conflits, comme l'*Apologie à Guillaume de Saint-Thierry* de Bernard de Clairvaux suffit à le prouver.

Les textes

Suger

Les textes de Suger concernant son activité de commanditaire sont une *Ordinatio des Constitutiones*, le *Libellus Alter de Consecratione Ecclesiae Sancti Dionysii* et le *Liber de Rebus in Administratione sua Gestis*⁸. Le premier doit avoir été écrit après la pose des pierres de fondation du nouveau chevet de l'église abba-

tiale, le 14 juillet 1140, et avant la fin de 1141; le second entre la consécration de l'édifice du 11 juin 1144 et les années 1146-1147; le dernier n'a pu être terminé avant la fin de 1148 ou le début de 1149⁹.

A l'opposé de celles des auteurs quasi anonymes du traité et du guide, la vie de Suger est remarquablement documentée; elle ne nous retiendra donc pas ici longuement¹⁰. Rappelons simplement que, né en 1081 de parents pauvres et présenté par ceux-ci comme oblat à l'abbaye à l'âge de dix ans, il se voit très tôt chargé de missions diplomatiques et administratives importantes, pour succéder enfin en 1122, au moment du Concordat de Worms et du triomphe, dans la Querelle des Investitures, de la théorie concilia-trice d'Yves de Chartres, à l'abbé Adam à la tête du monastère. Celui-ci, fondé dans la première moitié du VII^e siècle, devait à sa position géographique (situé à un carrefour des communications continentales et au cœur du domaine royal) et à son choix comme lieu de sépulture par nombreux de souverains mérovingiens¹¹ l'ori-gine de sa fortune singulière. La légitimation du pouvoir que la sépulture sandyonienne conférera à son bénéficiaire et à ses suc-cesseurs (ou que ceux-ci en attendront) jusqu'à Napoléon III, vaut à l'institution plus qu'à toute autre privilèges et donations. Saint-Denis devient sous les Carolingiens un centre politique, éco-nomique et culturel de permier ordre: le sacre, en 754, de Pépin le Bref et de ses fils par le pape Etienne II y annonce et prépare la future alliance de l'Eglise et de l'Empire, comme celle de l'Eglise et de la monarchie capétienne; il fournit aussi le premier support de l'association «poétique» promue au XII^e siècle entre le monas-tère et l'épopée carolingienne. Des revenus fonciers toujours aug-mentés, des foires importantes exemptées de taxes douanières accroissent sa richesse. Son école forme nombre de cadres impor-tants de l'administration impériale. Suger y étudiera encore aux côtés du futur Louis VI. La triple confusion en «saint Denis» du disciple athénien de saint Paul, de l'auteur du *Corpus areopagiti-cum* et de l'évangélisateur de la Gaule, que sanctionne sa biogra-phie commandée à Hilduin par Louis le Pieux, achève de faire de l'abbaye qui lui est dédiée un lieu symbolique capital, le noeud de relations privilégiées. Sa qualité quasi apostolique va permettre de revendiquer avec succès pour le saint, en éclipsant saint Martin (et Tours) et saint Rémy (et Reims), la fonction de patron du royaume¹²; l'autorité absolue qui en découle va cautionner la phi-losophie et l'esthétique néoplatoniciennes qui se développeront en relation étroite avec Saint-Denis et la monarchie française.

Suger met fin brillamment au relatif déclin que l'abbaye avait connu après Charles le Chauve, et parvient à faire coïncider les intérêts de son abbaye avec ceux de la monarchie et de la France. Le conseiller de Louis VI, futur régent du royaume acclamé comme «*pater patriae*», fait de l'identification des politiques royale et sandyonisienne la base et la condition d'un appui mutuel fructueux: il s'agit, après la période de faiblesse de la royauté sous Philippe I^{er}, de renforcer l'autorité centrale et de limiter les pouvoirs des grands féodaux; d'obtenir un accord avec le Saint-Siège, comme l'appui de la hiérarchie épiscopale; et à l'extérieur, de résister à l'Empire et à l'Angleterre. L'alliance conclue entre ces deux puissances et la menace qu'elles font peser sur la France en 1124 permettent à Suger de donner la forme la plus spectaculaire et la plus efficace à cette union¹³: l'Assemblée de Saint-Denis, dans laquelle le roi obtient l'adhésion des grands féodaux rassemblés devant les reliques du saint martyr, «patron particulier et premier, après Dieu, protecteur du royaume». Le succès de cette entreprise vaut à l'abbaye une donation remarquable: le roi y affirme la vassalité symbolique qui le soumet au monastère¹⁴ qualifié de «*caput regni nostri*», et lui confirme, entre autres priviléges, le droit de dépouille des *regalia* (insignes de la royauté); en lui remettant enfin les revenus de la foire du Lendit extérieur, il lui donne les moyens financiers d'affirmer son prestige spirituel et temporel accru.

C'est à cette tâche que Suger, après la mort de Louis VI en 1137 et son retrait relatif de la vie politique du royaume, va se consacrer. Une partie des écrits qui l'occuperont parallèlement à ses entreprises artistiques sera consacrée à leur commémoration: ils font l'objet de notre étude. Le *De Consecratione* rapporte de manière relativement détaillée la construction et surtout la consécration du nouveau narthex et du nouveau chevet de l'église abbatiale; le *De Administratione* est consacré pour la première moitié à l'exposé de la mise en valeur par Suger des ressources économiques de l'abbaye¹⁵, et pour la seconde, aux travaux que ces premiers efforts lui permirent ensuite d'entreprendre: la reconstruction tout entière de l'édifice, l'embellissement de son intérieur et l'enrichissement de son trésor: l'*Ordinatio* touche plus brièvement plusieurs de ces points.

Ces textes ont été publiés avec l'ensemble des écrits de Suger par A. Lecoy de la Marche en 1867. E. Panofsky, en les publiant séparément en 1946, en a donné, en plus d'une traduction

anglaise et de l'introduction déjà mentionnée, des commentaires précieux qui ont été complétés dans la réédition récente de son ouvrage¹⁶.

Théophile

Le traité *De divertis artibus* (ou *Schedula diversarum artium*)¹⁷ est en revanche d'un auteur dont les divers manuscrits conservés nous rapportent explicitement tout au plus le nom, «Theophilus» ou «Theophilus qui et Rugerus»¹⁸, l'état clérical, «humilis presbyter [...] indignus nomine et professione monachi», et la qualité d'artiste dépositaire d'un héritage, «la capacité de toute espèce d'art et de talent» («totius artis ingenii capacitatem»), qui se fait un devoir en écrivant son traité «d'offrir gratuitement à ceux qui avec humilité désirent l'apprendre ce que [lui] a gratuitement accordé la miséricorde divine» («quod mihi gratis concessit, [...], divina dignatio, cunctis humiliter discere desiderantibus gratis offero»¹⁹).

D'autres traits se dégagent cependant implicitement du texte : sans pouvoir retenir ni présenter ici tous les arguments réunis par C.R. Dodwell et les savants qui l'ont précédé à l'appui de l'identification de Théophile²⁰, notons que l'analyse philologique du texte — certains germanismes du vocabulaire latin, le rapport de l'auteur aux spécialités artistiques et techniques des *autres nations* —, de même que l'origine et la trajectoire des manuscrits conservés dans les bibliothèques européennes²¹, localisent Théophile dans un monastère du nord-ouest de l'Allemagne. L'intérêt qu'il montre pour le travail des métaux et l'orfèvrerie dans la longueur du chapitre qu'il leur consacre fait supposer qu'il est lui-même orfèvre ; il fait preuve en outre d'une expérience pratique précise de la peinture murale, de l'enluminure, du verre et des vitraux, de l'ornementation de panneaux de bois, de selles de cheval, de litières à porteurs, de pliants, d'escabeaux, etc., qui le situe au centre d'un foyer artistique très actif, bénéficiant de commandes de luxe de la part d'ecclésiastiques comme de laïcs, sans être pour autant exempté de préoccupations commerciales, comme l'indiquent la sélection d'objets donnés par Théophile pour modèles d'exécution et ses recommandations concernant le choix des matériaux en fonction de la fortune des clients, et la détermination des prix.

Si telle est l'hypothèse généralement retenue²², on pourrait cependant — bien que cela n'ait pas été fait — en envisager d'autres : le pseudonyme grec pourrait recouvrir un groupe

d'auteurs diversement spécialisés, dont les contributions auraient éventuellement été mises en forme par un rédacteur final, lui-même non nécessairement praticien; pour en revenir à l'idée d'un auteur unique — à laquelle, sans renoncer à notre première hypothèse, nous nous tiendrons par commodité, cette expérience approfondie et très sûre de Théophile dans les techniques les plus précieuses du métal, du verre et de la peinture pourrait avoir été acquise ailleurs que dans un seul monastère, et d'une autre façon que par un engagement personnel permanent dans un atelier voué à tous ces travaux. Son texte — nous aurons à y revenir pour examiner sa fonction — témoigne d'une ambition cognitive généralisante, du moins pour un certain type de produits artistiques précieux (à l'exclusion de la sculpture du bois et de la pierre). Il ne peut être tenu ni dans sa forme, ni dans son contenu, pour le reflet immédiat de la pratique d'un grand centre artistique: l'expérience concrète de l'auteur y est médiatisée par les moyens de la présentation encyclopédique.

Restent ces moyens, qui nous renseignent sur la culture de Théophile: si celui-ci prend place dans «la longue lignée anonyme des auteurs de recettes qui depuis l'antiquité recueillaient et transmettaient d'un atelier à l'autre le secret des divers arts», comme dit M.-M. Gauthier²³, entre le *De coloribus et artibus Romanorum* d'Heraclius et le *Mappae Clavicula* (petite clef de la peinture et de la préparation des pigments) et le *Libro dell'arte* plus tardif (vers 1390) de Cennino Cennini, pour ne citer que les plus connus²⁴, la qualité de ses informations technologiques d'une valeur exceptionnelle²⁵, de même que le caractère systématique et la cohérence intellectuelle de son entreprise le situent à part. Nul doute, pourtant, que Théophile ait connu ou qu'il ait eu recours à l'une ou l'autre des compilations techniques plus informes dont disposaient les praticiens de son temps: son texte présente plusieurs analogies textuelles avec le recueil *De coloribus et artibus Romanorum* antérieur (XI^e s.) — cependant à peu près contemporain dans sa copie la plus complète —, attribué, sans doute mythiquement, à Heraclius et explicitement dédié à la transmission des procédés d'un passé encore glorieux, de même qu'avec le *Mappae Clavicula* du XII^e siècle²⁶.

Les arguments linguistiques, théologiques, philosophiques, artistiques et socio-culturels réunis par C.R. Dodwell pour fixer la date du *De diversis artibus* dans la première moitié du XII^e siècle — après des datations qui se sont échelonnées du IX^e²⁷ au XIII^e siècle²⁸ — sont suffisamment convaincants pour qu'il suffise d'y

renvoyer²⁹. Or, on n'a pas conservé dans d'autres domaines de la technologie de l'Europe féodale de traité de cette valeur aussi précoce. Si les circonstances de sa rédaction ne sont pas davantage directement documentées, c'est qu'il appartient avec son auteur, à la différence de Suger et de ses écrits, à l'histoire sans noms ni dates des artisans, du travail et de ses produits.

Trois livres: le premier traite rapidement des techniques de la peinture, particulièrement de l'enluminure, mais aussi de la peinture murale et de la décoration d'objets en bois sculpté; le deuxième de la fabrication du verre, des vases et des vitraux; le troisième, beaucoup plus long, des diverses techniques de l'orfèvrerie et du travail des métaux. Chacun des livres est précédé d'une introduction où l'auteur justifie son entreprise et laisse apparaître, sous les formules et les images convenues, les éléments constitutifs de sa culture morale, de son champ de référence intellectuel et ceux d'une théorie de la pratique artistique.

Il reste de cet ouvrage une douzaine de manuscrits anciens (XII-XV^e s.), sans compter les extraits compilés dans d'autres ouvrages. Aucun n'est complet. Celui qui l'est le plus (British Museum), contient quinze chapitres supplémentaires à la fin du troisième livre consacrés à la fabrication d'orgues et de cloches, à la sculpture et à l'ornementation de l'ivoire (ou de l'os) et au travail des pierres précieuses et des perles. Les éditions modernes du texte, en allemand, en anglais et en français, varient selon les manuscrits utilisés et les reconstructions proposées. Elles remontent à Lessing et Raspe au XVIII^e siècle, et les plus complètes, celles de Bourrassé, Ilg, Theobald, Dodwell et Hawthorne et Smith, dérivent de l'édition anglaise de Hendrie du manuscrit du British Museum, par la suite diversement corrigée³⁰.

Le Guide

C'est intégré au *Liber Sancti Jacobi* (aussi nommé *Codex Calixtinus* à cause de la lettre apocryphe du pape Calixte II, mort en 1124, qui introduit l'ouvrage), dont le *Codex Compostelanus*³¹ représente le plus ancien manuscrit (XII^e siècle), que le *Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle* nous est parvenu; le *Liber* est une compilation de cinq textes: une anthologie de pièces liturgiques et de sermons en l'honneur de saint Jacques, le *Livre des Miracles* obtenus par l'intercession de l'apôtre, le *Livre de la Translation* qui raconte l'évangélisation de l'Espagne par saint Jacques, le martyre de l'apôtre et la translation de son

corps en Galice, là où devait s'édifier Compostelle, l'histoire légendaire de Charlemagne connue sous le nom du *Pseudo-Turpin* et le *Guide du pèlerin de Saint-Jacques*. Il ne fait toutefois aucun doute que ce dernier a d'abord connu une existence indépendante. La date de sa rédaction est difficile à préciser, mais l'auteur de l'étude philologique la plus détaillée du *Liber*³² propose, sur la base de nombreux indices fournis par ce texte, d'y voir un témoignage de l'état des lieux et des institutions du pèlerinage de Compostelle jusqu'en 1130, «date probable du dernier pèlerinage de l'auteur». Quant à ce dernier, tout ce qu'on peut avancer avec certitude à son sujet est qu'il était Français, et probablement Poitevin.

A l'époque de la rédaction du *Guide*, les premières réserves de la hiérarchie ecclésiastique à l'égard des pèlerinages de masse³³ ont cédé depuis plusieurs siècles à la pression de cette forme de dévotion; celle-ci est organisée par l'Eglise et les princes; les corps saints et les reliques sont devenus des instruments de gouvernement, et leur translation des événements politiques et religieux majeurs. Les origines du culte espagnol à saint Jacques et du pèlerinage international à Compostelle, au XII^e siècle le plus important d'Occident, sont assez connues pour que nous nous contentions ici d'un bref rappel³⁴. L. Duchesne³⁵ a montré que c'est dans le contexte européen marqué par la résistance à l'occupation arabe que naît et est admise au tournant du IX^e siècle la double tradition de l'évangélisation de l'Espagne par l'apôtre avant son martyre à Jérusalem en 44 et la découverte de son tombeau à Compostelle en Galice. On ne connaît évidemment pas dans leur détail les efforts entrepris par la monarchie chrétienne des Asturies et l'évêché d'Iria Flavia, apparemment avec l'appui de la papauté et de la chrétienté carolingienne, pour imposer l'idée de la présence chez eux du corps de l'apôtre et ériger le rempart idéologique qui découle de cette croyance³⁶. La première de ces traditions remonte à des dérivés latins de catalogues apostoliques grecs du VII^e siècle et fut reprise en 776 par Beatus, abbé de Liébana et directeur de la reine Osinda, épouse du roi d'Oviedo, personnage important à la cour des Asturies, dans son commentaire de l'*Apocalypse*, avec des réflexions personnelles sur la confiance que l'Espagne doit avoir en l'apôtre qui l'évangélisa face à la menace arabe. Y. Bottineau³⁷ note que la figure du saint patron de la péninsule dans sa lutte contre les Musulmans, du saint Jacques soldat, vainqueur de la bataille de Clavijo (844), se trouve en germe dans le texte de Beatus. La deuxième tradition est mention-

née pour la première fois dans les additions du martyrologue de Florus composé à Lyon entre 806 et 838, reprises dans le *Libellus de festivitatibus SS apostolorum* d'Adon de Vienne vers 850, qui indique que «les os sacrés de ce bienheureux apôtre amenés en Espagne et enterrés à l'extrémité de ce pays, face à la mer britannique, sont l'objet de la part de la population d'un culte vraiment extraordinaire». L'idée émise par Beatus a-t-elle créé le climat propice à l'*invention* du corps? Encore fallait-il pouvoir expliquer sa présence. Le plus ancien document qui nous renseigne sur cette découverte est un acte de 1077, la *Concordia de Antealtares*, qui rappelle les traditions conservées à ce sujet: au temps de Charlemagne et d'Alphonse III le Chaste, un ange avertit en songe l'ermite Pélage que le corps de saint Jacques reposait à proximité du lieu où il vivait; peu après des lumières surnaturelles signalèrent l'endroit à des fidèles (*campus stellae*, Compostelle). Quant au récit de la *translation* qui figure dans le *Liber* et raconte comment les disciples de l'apôtre enlevèrent son corps après sa mort en Palestine, l'embarquèrent et l'amenèrent, guidés par des vents favorables jusqu'au port d'Hyrie en Espagne non loin duquel ils l'ensevelirent, il est connu sous le nom de *Lettre du pape Léon* et fut composé sans doute peu après la découverte. Pour comprendre comment, sur la base de quelle confusion linguistique en particulier, s'est accréditée la légende, on se référera à l'étude de L. Duchesne.

Le pèlerinage aurait donc débuté dès le IX^e siècle sur la tombe de l'apôtre où Alphonse III avait fait édifier trois églises. Or, depuis 711-13, l'Espagne est presque entièrement conquise à l'exception de la Galice, des Asturies et des vallées pyrénéennes qui luttent péniblement pour refouler l'envahisseur. En 997 Compostelle est détruite. Mais vers 1020, Sanche Garcia III, dit Sanche le Grand, en contribuant à l'effondrement du califat de Cordoue et en soumettant à la Navarre les royaumes chrétiens du nord-ouest de l'Espagne, favorise la reprise du pèlerinage et l'ouverture de la route indiquée par le *Guide* — le *camino francès*. A l'époque où l'évêque Diego Pelaez commence la reconstruction du sanctuaire décrit par le *Guide* (en 1078), la *Reconquista* a encore progressé: le pape clunisien Urbain II, initiateur en 1095 de la première croisade en Terre Sainte, lance lui-même sur les routes d'Espagne une expédition de chevaliers français; il accorde en outre en 1095 à l'évêque clunisien Dalmace de transférer à Compostelle le siège épiscopal d'Iria. S'il est impossible de séparer le pèlerinage de la *Reconquista*, il n'est pas moins impensable

de ne pas citer Cluny au premier rang des promoteurs de son développement. Non seulement Sanche le Grand a fait œuvre de pacification, il a encore en 1025 imposé la règle clunisienne à l'abbaye de San Juan de la Peña et introduit les moines clunisiens en Espagne où ils jouent désormais un rôle prépondérant. L'étonnant Diego Gelmirez qui succède à Dalmace et achève en 1122 le gros œuvre de la nouvelle cathédrale est aussi un clunisien; sa stature comme les stratégies qu'il déploie sont à bien des égards comparables à celles de Suger. Des papes de son ordre qui se succèdent à Rome, d'Urbain II à Calixte II en passant par Pascal II et Gélase II, il obtient successivement d'immenses priviléges: Dalmace s'était fait accorder par Urbain II le rattachement direct de son évêché à Rome. Gelmirez obtient en 1104 le pallium et la création d'un chapitre de sept cardinaux-prêtres dont l'un des priviléges est de célébrer la messe sur le tombeau et l'autel de saint Jacques, puis en 1020 la dignité d'archevêque et de légat du pape dans les provinces de Braga et Merida, qui le porte au second rang de la hiérarchie d'Espagne après le primat de Tolède; il ne réussit cependant pas à se faire donner la primatie qu'il vise. L'*Historia Compostelana*, rédigée à sa commande, est un panégyrique de sa personne et de son œuvre. Nul doute que l'entreprise du *Liber Sancti Jacobi* ne soit d'une façon ou d'une autre liée, sinon imputable, à son patronat³⁸. Sous l'épiscopat de Gelmirez, le pèlerinage de Compostelle rivalise avec ceux de Rome et de Jérusalem et la ville et la basilique connaissent une éclatante prospérité, qui rejaillit sur les reliques et les sanctuaires qui ponctuent les étapes des routes de Saint-Jacques.

Il n'est pas possible de présenter ici, même brièvement, l'influence que le pèlerinage de Compostelle, et d'une façon différente et complémentaire la pénétration française en Espagne, ont exercée sur l'histoire de l'architecture et des arts plastiques. On se reportera à ce sujet à la bibliographie générale donnée par J. Vielliard.

Le *Guide*, après avoir décrit les quatre itinéraires qui mènent au chemin de Saint-Jacques et donné sur ce chemin divers renseignements pratiques utiles au voyageur, en vient à l'énumération détaillée des «corps saints qui reposent sur la route de Saint-Jacques et que les pèlerins doivent visiter», pour conclure par les «caractéristiques de la ville et de la basilique de l'Apôtre saint Jacques en Galice». Dans ce contexte, les monuments et les objets décrits (surtout des châsses d'orfèvrerie) occupent la place et reçoivent la part d'attention qui leur étaient dévolues dans le

cadre du pèlerinage: destinés à abriter les précieuses reliques et à permettre, contenir, organiser leur vénération, ils sont entièrement voués à leur gloire; la beauté de leur exécution comme la richesse de leurs matériaux se contentent d'en manifester la puissance. La présence incidente que leur vaut dans le *Guide*, sauf exceptions, leur fonction instrumentale, ne fait donc pas que réduire la variété, l'ampleur et la précision des renseignements que nous en obtenons: elle est en soi un témoignage, et des plus précieux, sur la manière dont ils apparaissaient et *devaient apparaître au pèlerin*³⁹.

Le *Guide* n'est conservé que dans le *Codex Compostellanus* et ses copies directes. Il a été publié pour la première fois par le Père F. Fita et J. Vinson en 1882⁴⁰, puis par J. Vielliard (avec une traduction française) en 1938 et par W. M. Whitehill en 1944⁴¹.

Etat des questions

Les trois textes choisis sont donc à peu près contemporains; ils sont aussi représentatifs de trois positions essentielles et complémentaires dans le champ de la production artistique: un commanditaire, l'abbé Suger, exceptionnel il est vrai, mais aussi particulièrement significatif; un praticien, le moine Théophile, lui aussi sans doute exceptionnel; et le rédacteur du *Guide du pèlerin*, un homme qui, s'il joue en fait un rôle de médiateur, n'en exprime probablement pas moins une position très proche du public auquel il s'adresse.

Ces textes ont été très diversement publiés et étudiés: ceux de Suger le plus et le mieux, en raison notamment de leur richesse conceptuelle; dans le cas du *De diversis artibus* et du *Guide*, moins savants, que l'on n'a pas manqué d'utiliser comme sources de la connaissance de l'art roman, la recherche de l'identité de leurs auteurs, commandée par la priorité de cette question dans le champ culturel moderne, a malheureusement éclipsé les autres interrogations possibles.

Suger

L'on n'a jamais songé à limiter l'intérêt des textes de Suger pour l'histoire de l'art à la mine de renseignements touchant l'histoire de la reconstruction de Saint-Denis, son aspect exact, celui de ses vitraux et de son trésor. C'est que, en cela absolument exceptionnels au moyen âge, ils exposent aussi les éléments d'une

esthétique appliquée à un objet artistique déterminé. En dévoilant les conceptions religieuses et philosophiques associées à l'élaboration d'un monument-clé de l'histoire de l'art médiéval, ils offrent une possibilité unique d'examiner, sur la base de documents autorisés puisque émanant du maître de l'œuvre lui-même, les contenus de l'architecture et des ouvrages d'art au moyen âge. C'est ce qu'ont fait en particulier E. Panofsky et O. von Simson.

Théophile

Le *De diversis artibus* n'occupe pas une place historique comparable à celle des écrits de Suger et ne participe pas de leur culture savante: connue des érudits des XVII^e et XVIII^e siècles, son étude a accompagné les progrès de l'intérêt porté à l'art médiéval, le débat sur les origines de la peinture à l'huile, et surtout, très concrètement, la renaissance des techniques artistiques médiévales au XIX^e siècle. Il a été publié sans relâche comme référence technique obligée de l'art chrétien, puis de l'art roman.

Mais alors même que son existence posait une passionnante question de sociologie du développement des métiers artistiques et du concept d'art, il n'a suscité que des interrogations limitées: sans parler ici des études philologiques qui ont permis de le dater et de le localiser⁴², il faut insister sur les impasses que constituent les démarches attributionnistes déjà mentionnées, entreprises à seule fin de fournir un nom d'artiste à ce siècle qui en compte si peu, pour reconstituer la scène artistique romane sur le modèle de la nôtre.

Tous les historiens de l'art ont eu et continuent d'avoir recours au traité de Théophile pour documenter la question des techniques artistiques. La liste des ouvrages à citer serait trop longue, et nous ne nous y arrêterons pas. Mais l'on a eu tort de traiter habituellement avec dédain les prologues des trois livres, jugés «littéraires et moralisants»⁴³. M. Barash a pour sa part fourni une analyse perspicace de ces prologues, l'amenant à mettre en doute la séparation trop nette affirmée par de Bruyne et Schlosser⁴⁴ entre littérature techno-pragmatique et esthétique au moyen âge, et à déceler chez Théophile des tendances d'un système de valeurs artistiques et, dans les techniques qu'il définit, «en même temps et au moins parfois, une expérience esthétique»⁴⁵.

Le Guide

Quant au *Guide*, on l'a abondamment et très bien utilisé pour documenter l'histoire du pèlerinage de Saint-Jacques et celle des

monuments qui lui étaient associés⁴⁶. Mais son emploi par les pèlerins et ses contenus idéologiques n'ont pas semblé poser de problèmes. Pour A. Kingsley Porter, sa description de la cathédrale de Compostelle révèle au lecteur moderne «mystère après mystère, l'art du XII^e siècle»: «ce qui avait été infiniment obscur est maintenant évident»⁴⁷; pour C. Meredith-Jones, «le *Guide* ne demande aucune explication spéciale, car tout pèlerin en pouvait apprécier par lui-même l'utilité et l'autorité»⁴⁸.

Fonctions

Un problème préliminaire, capital dans la perspective d'une sociologie de la culture, est constitué par la connaissance des fonctions respectives de ces textes, de leurs modes de diffusion et des publics auxquels ils étaient destinés. Le manque de renseignements auquel le chercheur se heurte face à ces questions ne provient malheureusement pas du seul manque objectif de documents permettant d'y répondre, mais bien aussi du fait qu'elles n'ont été que très rarement posées. Cette lacune limite gravement les possibilités d'interprétation de ces textes, et nous contraint à formuler du moins quelques hypothèses.

Suger

Suger déclare écrire — à la demande de ses moines — pour que se perpétue le souvenir de son œuvre, pour que ses successeurs la poursuivent, la dépassent même; et surtout pour qu'en aucun cas ils ne l'abandonnent et la dilapident. Pour Panofsky⁴⁹, la rédaction de ces textes est attribuable à des motifs d'ordre essentiellement personnels: Suger y prolonge les nombreuses inscriptions porteuses de son nom qui ponctuent l'église de Saint-Denis renouvelée; s'il tient à commémorer ses entreprises artistiques, c'est qu'il s'y est engagé de la manière la plus complète; il les justifie d'autre part, et se défend contre les critiques qui lui étaient adressées à Saint-Denis même et surtout par Cîteaux et Bernard de Clairvaux. Si ces buts, dont la réalité ne fait pas de doute, n'expliquent peut-être qu'en partie la production des textes en question, il reste tout d'abord à comprendre de quelle manière concrète ils devaient être atteints.

Les manuscrits de ces textes sont très peu nombreux (un seul pour les *Constitutiones*, ce qui n'a rien d'étonnant, mais un seul aussi pour le *De Administratione*) et ne proviennent presque que de Saint-Denis même⁵⁰. Il semble donc possible de leur attribuer

un caractère d'archives, mais d'archives consultables et consultées également de l'extérieur⁵¹. Et il faut sans doute les mettre en relation avec l'ensemble de la production historiographique sandyonisienne: outre ses propres écrits, les *Vies* de Louis VI et de Louis VII, dont on a pu montrer comment ils poursuivaient et sanctionnaient une action politique en élaborant des événements narrés une vision profondément tendancieuse⁵², Suger avait en effet pris l'initiative et la direction de la *Chronique de Saint-Denis*. L'on attribue aussi généralement à l'abbaye un certain nombre de textes du XII^e siècle qui se donnaient pour issus de la période carolingienne⁵³, et qui poursuivent par les moyens plus populaires de l'épopée les mêmes buts que les travaux d'historiographie proprement dite. La *Descriptio* latine du voyage légendaire de Charlemagne aux Lieux Saints, comme sa version en langue vulgaire, *Le Pèlerinage Charlemagne*, remodèlent la légende au profit des reliques possédées par Saint-Denis, tout en opérant une confusion alors nécessaire entre croisade et pèlerinage. Le fameux *Pseudo-Turpin*, morceau privilégié de la compilation à laquelle appartient aussi le *Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, pousse plus loin la propagande sandyonisienne: Charlemagne, ayant accompli victorieusement en Espagne la mission divine de la nation française pour la défense de la foi, s'en retourne tout droit à Saint-Denis, où il convoque une grande assemblée pour accorder publiquement à l'abbaye dédiée au saint martyr, en remerciement de sa protection, les priviléges qu'elle mérite. Ils sont analogues à ceux que Compostelle a reçu précédemment dans le même texte: Charlemagne tient désormais la France en fief de Saint-Denis, à qui elle appartient; son abbé doit être primat de France. Il ne manque même pas une charte: *la fausse donation de 813*, pour «authentifier» ces revendications exorbitantes⁵⁴.

Si les textes de Suger consacrés à ses activités de commanditaire artistique et de maître d'œuvre ne dépendaient pas d'intérêts aussi précis et aussi immédiats, ils devaient également proposer et perpétuer une certaine vision des événements qu'ils narraient, un certain sens des entreprises qu'ils commémoraient et des objets qu'ils décrivaient.

Théophile

A partir de ce que l'on sait des conditions concrètes de la production artistique au XII^e siècle, il n'est guère possible d'imaginer que le *De diversis artibus* ait connu une diffusion hors des ateliers.

Le nombre des manuscrits conservés déjà cités et les extraits interpolés dans d'autres compilations suggèrent cependant une diffusion assez large et de longue durée: jusqu'au début du XVI^e siècle et même au-delà. Le traité de Théophile semble avoir joué un rôle important — à la mesure de sa qualité — de relais de transmission des procédés techniques à l'usage des ateliers maniant les matériaux précieux — pigments, verre, or, argent, métaux de substitution, ivoire, pierres précieuses, perles —, à l'exclusion, comme nous l'avons dit, des ateliers de tailleurs d'images (ou de sculpteurs) et peut-être des ateliers de peintres qui n'y auraient trouvé que des informations trop fragmentaires.

Pourtant, entre le mode de diffusion et d'utilisation du livre tel qu'on peut l'imaginer d'après les conditions connues du travail d'atelier et les intentions qui apparaissent dans le texte, dans sa manière de s'adresser au lecteur, il existe un écart qui n'a pas jusqu'à présent retenu l'attention.

Ainsi, mon bien-aimé fils, toi que Dieu a rendu parfaitement heureux en ce qu'on t'offre ici gratuitement ce que beaucoup d'autres n'acquièrent que par de pénibles efforts, en fendant les flots au péril de leur vie, exposés aux rigueurs de la faim et du froid, ou bien assujettis au long esclavage de l'école, et tourmentés par l'insatiable désir d'apprendre, saisis avec des regards avides cet *Essai des divers arts*⁵⁵.

Tout au long de son livre, Théophile s'adresse à un «tu» et à un «vous» indifférenciés, indépendants des spécialisations, des systèmes d'ateliers, de la division du travail et des conditions spécifiques des diverses pratiques artistiques. Cette manière d'occuper les rapports de production réels, cette indifférenciation professionnelle, de même que l'évocation d'un héritage commun aux hommes placent le maître dans une relation idéale avec l'ensemble des élèves (ou des lecteurs): une relation typiquement scolaire, différente de la formation sur le tas; les préceptes pratiques s'y élèvent au rang d'éléments d'un système de connaissance générale des arts — d'un *traité* — dont la fonction n'est pas seulement d'apprendre à faire, mais encore d'imposer les valeurs du savoir-faire, de définir et d'affirmer les exigences et les valeurs du métier d'artiste. Ce statut du traité, sans le priver de sa fonction première, élargit hypothétiquement le cercle de son public. Que le *De diversis artibus* précède la floraison des traités techniques du XIII^e siècle, qui allait accompagner les progrès du machinisme et du capitalisme naissant⁵⁶, dénotant la prise de conscience et l'élargissement du concept de science et de technologie, devrait nous

mettre sur une piste: ne s'agit-il pas d'un symptôme précoce d'affirmation de l'autonomie du métier d'artiste contre sa soumission aux intérêts des seuls commanditaires?

Reste la question jamais abordée du commanditaire de l'ouvrage. Si l'hypothèse de la seule initiative individuelle de l'auteur paraît improbable, celle d'un patron institutionnel — l'abbé d'un monastère par exemple — ne peut pas être démontrée faute de preuves⁵⁷.

Le Guide

On ne peut aborder les questions de la diffusion, du public, et, partant, de la fonction du *Guide du pèlerin* sans les envisager pour l'ensemble du *Liber Sancti Jacobi*, où elles sont particulièrement controversées. Le premier, J. Bédier proposait en 1914⁵⁸ de voir dans cette compilation un projet cohérent: pour lui il devait s'agir d'une œuvre non pas «individuelle et arbitraire, mais collective et concertée»; plus précisément du recueil des principaux instruments de propagande en faveur du pèlerinage de Compostelle, dont la responsabilité devait être attribuée à ses véritables organisateurs, les Clunisiens — comme un colophon concluant le *Guide* l'atteste d'ailleurs⁵⁹. E. Mâle⁶⁰ et A. Kingsley Porter⁶¹ voyaient de leur côté dans le choix des «corps saints [...] que les pèlerins doivent visiter» une preuve de l'origine clunisienne du *Guide*: ses itinéraires, autoritairement fixés, dirigeaient soigneusement les pèlerins sur les sanctuaires clunisiens ou affiliés à Cluny, en Espagne comme en France. La source de prospérité matérielle très importante que représentaient ces voyageurs en quête de guérison et de salut — l'exemple de Saint-Denis l'atteste lui aussi éloquemment — suffit à expliquer en effet l'intérêt que Cluny pouvait prendre à encourager, soutenir et plus encore canaliser le pèlerinage, comme à promouvoir et défendre ses sanctuaires contre des sanctuaires concurrents, leurs reliques contre les reliques concurrentes⁶².

L. Vasquez de Parga et P. David ont cherché tous deux à réfuter cette interprétation à propos du *Guide* comme de l'ensemble du *Liber*; il s'agit, surtout pour David, de discréder «ces intentions politiques et financières qu'il a été de mode de prêter aux Clunisiens». Les arguments de détail⁶³ de ce dernier auteur semblent convaincants, mais il ne se préoccupe guère de proposer de nouvelles explications satisfaisantes pour l'élaboration de ces textes, qui redeviennent ainsi largement des créations individuelles et

arbitraires. Et la cohérence historique du pèlerinage et des divers pouvoirs et institutions impliqués, parmi lesquels Cluny figure sans doute possible aux côtés de l'évêque Diego Gelmirez, apparaît trop forte pour que l'on puisse qualifier simplement l'analyse de Bédier de «vue romantique».

Restent les problèmes concrets des modes de diffusion et d'utilisation, ainsi que du public du *Guide*. Comparant les quelques copies conservées au nombre de manuscrits (plus d'une centaine) du *Pseudo-Turpin*, P. David remarque que «c'est le sort commun des guides de vieillir vite»⁶⁴. De nombreux indices montrent qu'il était conçu pour les pèlerins français. C. Meredith-Jones déclare, on l'a vu, que «tout pèlerin en pouvait apprécier par lui-même l'utilité et l'autorité»: encore fallait-il que ce pèlerin sache lire, et le latin de surcroît — autant dire qu'il s'agit d'un clerc⁶⁵. Ceux-ci étaient bien loin de former l'ensemble du contingent des pèlerins. Jouaient-ils, munis du précieux livre, un rôle de guides eux-mêmes à la tête de groupes de ceux-ci? Ou le *Guide* était-il présent dans les institutions, monastères, sanctuaires, hôpitaux qui attendaient les pèlerins le long des chemins de Saint-Jacques? Ou encore permettait-il à ceux qui, plus au nord, engaçaient les fidèles à grossir le flot des pèlerins, de leur fournir directives, recommandations et encouragement⁶⁶? Seuls des documents sur l'utilisation contemporaine de textes comme le *Guide* permettraient de confirmer ou d'inflimer telle ou telle de ces hypothèses, d'ailleurs nullement contradictoires, et éventuellement de les préciser.

Eléments de théorie de l'art

La confrontation de ces textes pourrait se poursuivre aux multiples niveaux des conditions objectives de la pratique artistique: commande, réunion des fonds, financement, recherche des matériaux, choix et engagement des artistes, spécialisations régionales et nationales de ceux-ci, conditions et organisation du travail, etc. La façon dont les renseignements que nous donnent les textes à ces sujets ont été utilisés — ponctuellement et au gré des besoins — n'est satisfaisante que jusqu'à un certain point⁶⁷. Il n'existe en fait pas d'analyse sociologique de la pratique artistique de l'époque romane qui tire tout le parti de leur étude systématique. Nous nous bornons ici à signaler cette lacune.

Cette confrontation pourrait aussi — nous ne le ferons qu'occasionnellement — être menée en rapport direct avec les

œuvres d'art qui y sont mentionnées, lorsque d'un texte à l'autre celles-ci se trouvent analogues. A ce propos, il faut noter l'obligation dans laquelle nous placent ces textes de mettre en cause le *corpus* artistique médiéval tel qu'il s'est constitué dans son interprétation moderne, ou plutôt l'homogénéité du concept qui fonde ce *corpus*, détermine son classement et définit son champ problématique. C'est d'une typologie *fonctionnelle* des œuvres qu'il faudrait tenir compte : ces textes nous démontrent en particulier la cohérence existant entre les produits des différentes techniques artistiques qui constituent l'espace sacré d'un édifice de pèlerinage⁶⁸. Il apparaît donc historiquement plus correct, par exemple, de confronter les peintures murales d'un tel édifice aux sculptures monumentales, aux vitraux, aux reliquaires et à l'orfèvrerie liturgique qui en faisaient également partie, qu'à des enluminures contemporaines dont l'usage était entièrement différent.

Nous avons entrevu au départ de ce travail un écheveau complexe de médiations entre la raison objective des pratiques et la raison subjective des auteurs de nos textes. Les rationalisations qu'une analyse du contenu des textes fait apparaître correspondent à des justifications, à des valorisations des pratiques dans lesquelles les auteurs sont engagés comme des objets qui en résultent ; c'est celles-ci que nous nous proposons d'examiner.

Justifications, valorisations

Suger

O. von Simson remarque que le *De Consecratione* décrit moins la cérémonie de dédicace de l'édifice achevé de Saint-Denis que le processus de sa reconstruction ; que ce processus n'apparaît pas tant à Suger comme un travail physique que comme la graduelle «édification» de ceux qui y prennent part, «l'illumination de leurs âmes par la vision de l'harmonie divine qui se trouve ensuite reflétée dans l'œuvre d'art matérielle» ; que l'église enfin ne peut être achevée sans l'aide de la grâce, et que Suger a fait l'expérience de cette aide surnaturelle même dans les phases purement techniques de son entreprise⁶⁹.

Suger s'applique en effet dans sa narration à remplacer la causalité humaine et matérielle dont dépendent cette entreprise et son exécution par de nombreuses références à l'action de la Providence. La Divinité y manifeste régulièrement son approbation par les interventions miraculeuses qui ponctuent les différents stades

des travaux: quand Suger craint de manquer de matériaux, surtout rares et précieux, de main-d'œuvre, ou que les travaux n'avancent pas, c'est «la Divinité qui fait taire [ses] craintes et [le] favorise de sa bonne volonté en [le] réconfortant et en [lui] fourniſſant des resſources inattendues»⁷⁰. «Par un don de Dieu, une carrière nouvelle [est] découverte, donnant une pierre très dure, d'une qualité et d'une quantité telles que l'on n'en avait jamais trouvé l'exemple dans ces régions.»⁷¹ Une foule d'habiles maçons, tailleurs de pierre, sculpteurs et autres ouvriers arrivent à l'improviste⁷². Comme l'on ne trouve pas de troncs susceptibles de fournir les poutres nécessaires à la couverture du nouveau chevet, Suger lui-même, «avec le courage de [sa] foi», parcourt les profondeurs épineuses des forêts et découvre, «à l'étonnement de tous», douze troncs adéquats; il en fallait précisément douze: c'est «notre Seigneur Jésus qui, les protégeant des mains des voleurs, les avait réservés pour lui-même et pour les Saints Martyrs. Ainsi en cette occasion, la générosité divine, qui a choisi de limiter et d'accorder toutes choses selon le poids et la mesure, ne s'est montrée ni excessive ni insuffisante.»⁷³ Lorsque Suger, «vaincu par la timidité», n'ose envisager pour un devant d'autel que la commande d'un panneau d'or «modeste», «les Saints Martyrs eux-mêmes [lui tendent]⁷⁴ une telle quantité d'or et de pierres des plus précieuses, [...] comme s'ils [lui] disaient de leur propre bouche: Que tu le veuilles ou non, nous voulons le meilleur.» L'arrivée, également inopinée, d'un troupeau entier de moutons survenant au moment précis où la préparation des fêtes de la cérémonie de consécration se heurtait à un manque important de victuailles permet à Suger de préciser à quelle conception de l'Histoire il entend se référer: cet «événement mémorable», déclare-t-il, est arrivé «non par accident, (comme le croient en pareil cas ceux qui souscrivent à la doctrine selon laquelle «Le hasard erre sans but, apporte et emporte les événements, et tout ce qui est mortel lui est soumis»), mais par la générosité divine qui fournit abondamment ceux qui placent leur espoir en elle en toutes choses, grandes comme petites»⁷⁵. Un orage destructeur épargne les nouveaux arcs sous lesquels l'évêque de Chartres célèbre la messe: s'il échappe au désastre, ce n'est «manifestement pas par sa propre force de caractère, mais par la grâce de Dieu et le mérite des Saints»⁷⁶. Enfin, alors que le mauvais temps empêche les ouvriers de tirer les colonnes hors de la carrière miraculeusement découverte, un groupe de personnes faibles et handicapées, auquel s'ajoutent quelques enfants et un prêtre, parvient «par la

volonté de Dieu et l'aide des saints qu'ils invoquaient» à hisser un bloc de pierre que cent hommes valides n'auraient pu déplacer qu'avec difficulté:

Ainsi l'on sut dans tout le voisinage que cette œuvre plaisait extrêmement à Dieu Tout-puissant, puisque pour la louange et la gloire de son nom Il avait choisi d'accorder son aide à ceux qui l'exécutaient, par ce signe comme par d'autres, similaires⁷⁷.

A l'opposé du Destin antique comme surtout des enchaînements matériels, des motivations, des stratégies et des rapports de forces que l'on a pu déceler dans ses entreprises, Suger tient à les situer dans une Histoire soumise à la Providence chrétienne. Les miracles qui, dans son texte, viennent fournir à point nommé les matériaux, la main-d'œuvre, le travail nécessaires⁷⁸, cautionnent ses décisions et le relèvent de ses responsabilités — qu'il revendique dans le même temps, mais à un autre niveau, en signant abondamment son texte comme son édifice. Cette précaution n'était sans doute pas superflue: les entreprises de Suger étaient audacieuses. L'église de Saint-Denis était plus que vénérable: consacrés miraculeusement par le Christ, ses murs étaient de véritables reliques; on ne pouvait y toucher sans commettre un sacrilège. Suger doit ainsi, pour justifier la reconstruction et donc la destruction de l'ancien édifice, invoquer non seulement la petitesse de celui-ci, devenue selon lui dangereuse pour les fidèles, les prières que lui adressent ses moines et les conseils qu'il en prend, le caractère respectueux et progressif de ses travaux, mais encore l'inspiration divine elle-même, seule capable de neutraliser l'effet devenu gênant de l'ancienne intervention miraculeuse⁷⁹. Les attaques lancées alors par Cîteaux contre l'emploi de matériaux précieux dans la liturgie sont assez violentes pour rendre nécessaire une prosopopée où les saints réclament plus de gemmes et de perles: ceux-ci deviennent ainsi les véritables commanditaires des objets qui leur sont dédiés et donc, explicitement du moins, destinés; et Suger n'est plus qu'un agent de ce processus circulaire, l'instrument de la volonté divine. Ce phénomène trouve son expression littérale lorsque Suger compare, *de minibus ad maxima*, la dépendance de son entreprise à l'égard de la Divinité à celle, similaire, du Temple de Salomon: il conclut en effet que dans les deux cas, c'est «l'identité de l'Auteur et de l'œuvre qui permet aux ouvriers d'obtenir ce dont ils ont besoin en quantité suffisante»⁸⁰. L'ensemble des objets commandés ou reçus par Suger se trouve d'ailleurs entraîné dans la même économie

symbolique. Suger exalte l'institution qui l'a promu de l'oblature à l'abbatia et fait inscrire sur les portes de bronze de l'église qu'il a renouvelée:

*Ad decus ecclesiae, quae fovit et extulit illum,
Suggerius studuit ad decus ecclesiae⁸¹.*

L'idéologie de la *circulation* que promeut Suger à tous les niveaux⁸² débouche ainsi sur une accumulation prodigieuse de richesses offertes aux Saints, et donc inaliénables⁸³.

L'approbation que manifestent Dieu et les saints ne concerne pas seulement les œuvres particulières que leur dédie Suger, mais s'étend au type de production auquel elles appartiennent, à son emploi dans le contexte religieux. Les arguments qu'avance explicitement Suger à ce propos sont plus connus, et nous ne ferons que les rappeler brièvement⁸⁴. Les objets d'art précieux étant des bienfaits de Dieu, déclare-t-il, il convient de les exposer publiquement et non de les dissimuler; à la splendeur spirituelle des Saints dont les restes sont vénérés à Saint-Denis doit correspondre la splendeur matérielle des châsses destinées à les contenir. La référence «typologique» à l'Ancien Testament qui forme une part si importante de l'iconographie de l'église abbatiale est également mise à contribution:

Si des vases d'or, des fioles d'or, des mortiers d'or servaient, sur la parole de Dieu et l'ordre des prophètes, à recueillir le sang des chèvres, des veaux ou des génisses, combien davantage faut-il déployer, avec un respect constant et une entière dévotion, les récipients d'or, les pierres précieuses et tout ce que l'on considère comme le plus précieux parmi les choses créées, pour recevoir le sang de Jésus Christ!

Et à ceux qui objectent «qu'un esprit saint, un cœur pur et une intention fidèle devraient suffire à cette fonction», Suger rétorque que si là est en effet l'essentiel, il n'en faut pas moins rendre à Dieu, «qui nous comble de toutes choses d'une manière universelle», un hommage également universel, dont ne seront pas exclus les vases sacrés: «pureté intérieure» et «splendeur extérieure» vont de pair⁸⁵. E. Panofsky remarque justement avec quelle habileté Suger emploie ses citations bibliques, y interpolant même les mots nécessaires à son interprétation à la fois métaphorique et littérale. Le même auteur a parfaitement décrit l'«esthétique de la lumière» qui forme la part la plus remarquée de ce système justificatif complexe; comme il le note dans son introduc-

tion, Suger trouve dans les écrits du Pseudo-Denys «la confirmation la plus autorisée de ses propres croyances et penchants innés»⁸⁶. L'existence et l'emploi de tous les objets matériels dans le cadre de la religion reçoivent ici leur légitimation de l'ascension progressive vers le monde spirituel que leur contemplation est censée permettre. Les matériaux précieux, placés au sommet de l'échelle des choses créées, se trouvent quant à eux favoriser particulièrement ce processus, d'autant qu'ils manifestent au niveau matériel l'*éclat*, la *splendeur* et la *lumière* qui constituent le vocabulaire de l'*illumination* spirituelle. C'est le langage qui, par l'emploi systématique d'un double niveau de signification (littéral et figuré, matériel et spirituel), permet à Suger de donner corps à ces relations, d'où, pour une part, la nécessité des écrits et des inscriptions qu'il associe aux objets visés. Un véritable mode d'emploi du sanctuaire orne ainsi ses portes de bronze, adresse au spectateur lettré dans laquelle Suger lui demande de renoncer successivement aux aspects matériels de l'œuvre dont il sait pertinemment qu'ils parlent pour eux-mêmes :

*Portarum quisquis attollere quaeris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem,
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
[...]*⁸⁷

Aux valeurs de richesse matérielle et de travail artistique que l'on voit Suger employer ici habilement l'une contre l'autre, s'oppose aussi de manière plus spécifique l'ensemble des contenus religieux attachés aux images (l'inscription du devant d'autel du chœur supérieur se termine ainsi : Significata magis significante placent, «Le signifié plaît davantage que le signifiant»⁸⁸). Une bonne part des textes de Suger est consacrée à l'explicitation de l'iconographie des objets qu'il passe en revue, particulièrement des vitraux. C'est à l'aspect dogmatique d'une iconographie savante, aux «allégories délicieuses» mais difficiles qu'il s'attache tout particulièrement.

Il faut ajouter, aux deux valeurs déjà mentionnées, tout d'abord l'*éclat* sous toutes ses formes; puis, en plus de la signification religieuse, l'adéquation à la fonction, l'harmonie des proportions, la variété, la beauté, et parfois encore la rareté⁸⁹. Suger assume généralement seul la responsabilité des jugements de valeur qu'il porte à partir de ces critères. Exceptionnellement tou-

tefois, il lui arrive de se référer à l'avis des praticiens, considérés comme spécialistes: un collier qu'il compare à celui de la reine Nanthilda est, «quoique de plus petite taille, sans équivalent possible, selon l'avis des artistes les plus compétents» (*peritissimi artifices*)⁹⁰.

La hiérarchie des matériaux et des techniques artistiques qui apparaît dans les textes de Suger est en rapport direct avec l'esthétique qu'il y expose; les déterminations sont sans doute réciproques, mais l'on peut penser avec E. Panofsky que les rationalisations auxquelles le commanditaire se livre viennent d'abord confirmer des préférences et des choix déjà établis, pour ensuite, sans doute, les renforcer. Les choses participent d'autant plus à la Lumière divine qu'elles sont plus lumineuses: les arts employant métaux et pierres précieux, le vitrail, la mosaïque, l'architecture dans son effet d'ouverture à la lumière occupent toute l'attention du disciple du Pseudo-Denys. Un phénomène très remarquable résulte de cette hiérarchisation: c'est l'absence totale dans ces textes de la sculpture en pierre, dont un ensemble important et iconographiquement significatif occupait pourtant la façade ouest de Saint-Denis⁹¹.

Théophile

Les prologues des trois livres du *De diversis artibus* forment un exposé systématique qui contient l'essentiel des justifications de l'auteur, légitimant l'entreprise du traité comme la pratique des arts à laquelle il prépare. A travers ce *discours* d'un artiste (ou en tout cas donné comme tel), aussi conventionnel qu'il puisse paraître, se dessinent les caractères de sa condition et les relations existant entre sa conception du monde et sa conception de l'art. D'un prologue à l'autre, l'auteur met en valeur l'héritage providentiel du métier artistique (prol. I), le travail (prol. II), enfin le travail artistique en particulier et ses buts qui ramènent à Dieu (prol. III). A l'affirmation idéologique du travail artistique des prologues correspond l'exigence de maîtrise pratique exprimée tout au long des trois livres.

Dans le premier prologue, suivant la présentation théologique obligée du moyen âge, qui exige de s'appuyer sur des *autorités* bibliques et évangéliques, Théophile s'en remet au récit de la *Genèse* et à celui de la *Parabole des talents*. Le premier montre ceci:

L'homme fut fait à l'image et ressemblance de Dieu, vivifié par l'inspiration du souffle divin et élevé par l'excellence de sa nature au-dessus des autres êtres animés. Doué de raison, il mérita de participer au génie et aux conseils de la sagesse divine; gratifié du libre-arbitre, il ne vit au-dessus de lui que la seule volonté de son créateur, il n'eut à respecter que son empire. Malheureusement, trompé par la ruse du diable, il perdit pour une faute de désobéissance le privilège de son immortalité; *mais il transmit à sa postérité la prérogative de la science et de l'intelligence* (nous soulignons), à tel point que quiconque y joindra des soins et de l'application peut acquérir, comme par un droit héréditaire, les capacités de toute espèce d'art ou de talent.⁹²

A la théologie biblique du travail comme condamnation, châtiment et pénitence, Théophile oppose donc sa propre interprétation, celle d'une «prérogative» qu'il s'agit d'exploiter.

L'industrie humaine s'emparant de cette faculté, et s'attachant dans ses actes divers au gain et au plaisir, la transmit à travers le développement des temps, jusqu'aux jours prédéterminés de la religion chrétienne. On vit alors un peuple consacré à Dieu, tourner au service de la providence ce qu'elle avait destiné à la gloire de son nom. Il est donc juste que la pieuse dévotion des fidèles ne laisse point périr dans l'oubli le trésor légué à notre âge par la sage prévoyance de nos prédecesseurs.⁹³

L'affirmation de la continuité de cet héritage historique accompagné par la Providence fait évidemment passer sous silence l'iconoclasme latent ou patent de la culture chrétienne au cours de son histoire.

Le second récit, celui de la *Parabole des talents*, légitime l'obligation faite aux hommes de recueillir, de faire fructifier et de transmettre à leur tour l'héritage qui leur est parvenu:

Que l'homme embrasse de toute l'ardeur de ses désirs l'héritage que Dieu lui accorda; qu'il s'efforce de le posséder. Que celui qui l'aura acquis ne s'en glorifie pas, puisque ce n'est point une conquête, mais un don; qu'il s'en félicite au contraire [...], qu'il n'enveloppe pas ce bienfait d'un silence jaloux; qu'il ne le cache pas dans les replis d'un cœur avare; mais qu'écartant toute jactance, il en fasse part avec une gracieuse simplicité à ceux qui le cherchent; qu'il craigne le jugement porté dans l'Evangile contre cet intendant, qui, n'ayant pas fait en sorte de rendre avec intérêt la somme à lui confiée, fut privé de tout bénéfice et flétrì, par la bouche de son maître, du nom de mauvais serviteur [...].⁹⁴

On voit que les arguments servant à justifier la pratique de l'art et sa transmission sont inséparables; l'art est un «droit héritaire», un «trésor légué à notre âge», un «héritage de Dieu», un «don», offert «gratuitement» par l'auteur du traité parce que «gratuitement» accordé à lui «par la miséricorde divine»⁹⁵; il est donc en même temps un devoir: «négliger ou mépriser ce qui nous appartient à bon droit comme un héritage venant de Dieu notre Père est chose digne d'être taxée de lâcheté et de démence»⁹⁶; enfin un intérêt: «il serait un spéculateur insensé celui qui, trouvant tout à coup un trésor en creusant la terre, négligerait de le recueillir et de le garder.»⁹⁷

[Dieu] sait que je n'ai pas écrit mes observations ni par amour d'une louange humaine, ni par désir d'une récompense temporelle; que je n'ai rien soustrait de précieux ou de rare par une malignité jalouse; que je n'ai rien passé sous silence, me le réservant pour moi seul; mais que, pour l'accroissement de l'honneur et de la gloire de Son Nom, j'ai voulu subvenir aux progrès d'un grand nombre d'hommes.⁹⁸

En assurant au service de Dieu la continuité de l'héritage, l'auteur se place — comme Suger — dans cette chaîne des dons dont la divinité est le principe et l'aboutissement.

Il vaut la peine de relever l'insistance qu'il met à se dégager de tout soupçon de «jalouse» (*invidia*), pour la mettre en rapport avec ce passage fameux des *Statuts des Métiers* d'Etienne Boileau de 1268:

Les maçons, les mortelliers, les plâtriers peuvent avoir tant aides et vallées à leur mestier comme il leur plaira, pour tant qu'ils ne montrent à nul de eux nul point de leur mestier.⁹⁹

Tandis que la libéralisation du travail et l'organisation des professions exigeront au milieu du XIII^e siècle la mise en place de nouveaux modes de contrôle — dont les «secrets» de métier, ou tout au moins la «discrétion», comme dit J. Gimpel¹⁰⁰, feront partie —, les artisans romans, placés de fait sous un contrôle institutionnel religieux et politique, peuvent encore et doivent proclamer, comme le fait Théophile, leur attachement à la transmission la plus ouverte de leur art pour le faire servir aux buts assignés par l'institution de contrôle.

Dans le second prologue, Théophile reprend son premier argument de «la prérogative humaine de la science et de l'intelligence» et développe les thèmes d'une idéologie du travail qu'il prend évidemment soin de faire cautionner par des avis autorisés,

en citant «certain auteur qui dit: savoir quelque chose est digne d'éloge, c'est une faute de ne vouloir rien apprendre», Salomon qui donne ce conseil: «qui augmente sa science, augmente son travail», et saint Paul, l'auteur de référence par excellence en faveur du travail, qui donne ce précepte: «Mais que plutôt il travaille faisant usage de ses mains, chose qui est bonne, afin qu'il ait de quoi fournir aux besoins de celui qui souffre.»¹⁰¹

Nous renonçons à nous engager ici dans l'étude des multiples problèmes soulevés par la question de l'idéologie du travail. Contentons-nous de rappeler que le travail est de loin pour l'auteur du traité, avec l'obéissance à Dieu, la valeur humaine majeure; qu'au premier millénaire, comme l'écrit J. le Goff, «le travail n'était pas une 'valeur'», sauf dans les couvents voués à la pénitence, où sa valeur positive de remède contre l'oisiveté faisait bon ménage avec sa valeur négative de châtiment; ou que du moins cette valeur «et les hommes qui en étaient l'incarnation, travail et travailleurs (surtout artisans) échappaient à l'intérêt des maîtres et des producteurs de la culture»¹⁰²; qu'à partir de l'époque carolingienne, avec l'essor des activités artisanales et techniques qui s'accélère aux XI^e-XII^e siècles, leur promotion scientifique et intellectuelle est assurée¹⁰³; enfin, qu'à l'ambiguïté des héritages culturels du haut moyen âge renfermant des attitudes opposées à l'égard du travail — de l'éloge du loisir romain (*otium*) au détachement chrétien (*contemple les lys des champs qui ne filent ni ne travaillent*) ou à l'incitation paulinienne au travail, en passant par l'idée de la damnation biblique — se substitue au XII^e siècle chez Théophile une mise en valeur cohérente, ne retenant dans l'arsenal des *autorités* du passé que les plus utiles à son système de valeur, la leçon de saint Paul et la morale monastique du travail et de «l'occupation des mains» contre l'oisiveté, mère de tous les vices.

Dans le troisième prologue, poursuivant le même effort de valorisation, Théophile fait un usage intéressant du thème théologique des *Sept dons du Saint-Esprit*, largement commenté par les théologiens de la première moitié du XII^e siècle¹⁰⁴:

Je te découvrirai par des raisons évidentes que tout ce que tu peux étudier, comprendre ou méditer dans les arts découle pour toi des Sept dons de l'Esprit Saint.¹⁰⁵

Il s'agit cette fois d'expliquer le travail artistique en l'attribuant à l'action divine — peut-être pour déjouer toute critique (comme Suger s'en remettant à l'initiative de la Providence). Ce qui est

neuf chez Théophile, c'est que l'homme inspiré par l'Esprit de Dieu coopère à la création par l'œuvre de son esprit et de ses mains, qu'il est capable de progrès. L'art se trouve justifié par un système théologique rigoureux qui devrait permettre au praticien de dépasser les conflits que son activité suscite. L'artiste reçoit de l'«esprit de sagesse» la reconnaissance de la toute-puissance créatrice de Dieu et de l'«esprit de crainte du Seigneur» l'obéissance qui doit en découler; de l'«esprit de conseil» l'obligation de transmettre son métier, de l'«esprit d'intelligence» «la faculté d'invention, l'ordre, la variété, la proportion (qui doit être recherchée dans les œuvres)», de l'«esprit de force» la vigueur nécessaire à l'exécution, de l'«esprit de science» un «génie [qui] déborde et domine [répandant] sur le public [ses] trésors et [ses] perfections», enfin de l'«esprit de piété» l'appréciation religieuse nécessaire à diriger «l'espèce, le temps, la quantité ou la nature du travail, même le taux de salaire, de peur de laisser accès au démon de l'avarice ou de la cupidité»¹⁰⁶. Le fait que ce passage soit introduit par la parole de David, «Seigneur, j'ai aimé la beauté de votre maison», et que Théophile entreprenne de démontrer que «bien qu'un homme d'une autorité si grande, d'une intelligence si vaste, ne pût entendre par là que l'habitation de la cour céleste [...]», néanmoins il est incontestable qu'il désira l'ornement du temple matériel de Dieu», qu'empêché d'entreprendre ces dépenses, il légua or, argent, airain, fer à son fils Salomon, qu'enfin «Dieu donna des ordres à Moïse pour la construction du tabernacle, qu'il désigna par leur nom les maîtres de l'œuvre, qu'il les remplit du souffle de la sagesse, de l'intelligence, de la science dans tout de qu'ils devaient connaître pour imaginer et exécuter les travaux d'or, d'argent, d'airain, de piergeries, de bois, de toute espèce d'art»¹⁰⁷, ce fait doit nous faire penser à la contradiction profonde qui ne pouvait manquer de peser sur la pratique des arts et à l'incertitude non moins grande de tout énoncé théorique la concernant. Même si un homme comme Bernard de Clairvaux était prêt en France à concéder l'utilité d'un art «excitant» les sens pour autant qu'il s'adresse aux «insensés», il condamnait fermement chez les clercs l'admiration portée aux œuvres, le plaisir des yeux, comme la curiosité en général¹⁰⁸, et il est impossible d'imaginer que le moine Théophile ignorait cette controverse à propos de dispositions d'esprit qu'il plaçait, lui, parmi les conditions mêmes de la pratique du métier des arts.

Quand Théophile expose dans le second prologue les modes de l'approche artistique, c'est d'abord sa propre expérience d'artiste

qu'il décrit dans les termes d'une relation strictement esthétique et pratique:

Je contemple la vérité immense des différentes couleurs qui remplissent le sanctuaire, et je remarque l'utilité et la nature de chacune d'elles [...]. A peine y suis-je entré [...] que j'ai suffisamment rempli les replis de mon cœur de toutes ces choses; les ayant soumises l'une après l'autre à une scrupuleuse expérimentation et aux investigations de l'œil et de la main, je les ai livrées à votre étude[...].¹⁰⁹

S'agissant en revanche, dans le dernier prologue, d'achever son apologie des arts en valorisant leurs fonctions, il adopte les points de vue courants des commanditaires et du public, exprimant sur le rôle didactique et moral comme sur la fonction esthétique et l'utilité pratique des œuvres d'art une série de vues acceptées, analysées ailleurs dans cette étude, qui constituent incontestablement à cette époque l'idéologie dominante en matière d'art:

Qu'une âme fidèle voie la Passion de J.C. représentée par le dessin, elle est pénétrée de compassion; qu'elle regarde les supplices que les saints ont supportés ici-bas, leurs récompenses dans l'éternité, elle revient aux pratiques d'une vie meilleure. Le décor de l'église expose aux regards une image du paradis [...] (forçant) la créature à louer Dieu son créateur, à le proclamer admirable dans ses œuvres. L'œil de l'homme [...] s'élève vers les plafonds, ils fleurissent comme de brillantes draperies; s'il considère les murailles, c'est un tableau du ciel; s'il contemple les flots de lumière versés par les fenêtres, il admire l'inestimable éclat du verre, la variété du travail le plus précieux. Sans [les instruments liturgiques], les divins mystères ni le service des autels ne peuvent s'accomplir. Ce sont: les Calices, les Candélabres, les Encensoirs, les vases des saintes Huiles, les Burettes, les Châsses des Reliques Saintes, les Croix, les Missels et autres objets qu'une utile nécessité réclame pour l'Eglise.¹¹⁰

Quant aux procédés artistiques pratiques qui forment le corps du traité de Théophile, la part qui en eux relève de choix esthétiques, autrement dit les formes, les matières, les couleurs, les ornements et les façons d'en user, semble aller de soi, nous renvoyant apparemment aux goûts esthétiques dominants. Il en va de même du choix des images dont on doit orner les objets; celles-ci semblent se conformer aux habitudes et aux dogmes, il suffit qu'elles plaisent à leur auteur, qu'elles soient convenables et propres à l'étendue de l'ouvrage:

Si les moyens sont à votre disposition, vous pouvez en or et en argent faire des images sur les livres des évangiles et les missels, de petits animaux, de petits oiseaux, des fleurs sur l'extérieur des selles de cheval des dames. On fait encore par le même procédé, sur les vases d'or ou d'argent, sur les coupes, au milieu, des cavaliers combattant contre des dragons, des lions ou des griffons, l'image de Samson ou de David déchirant des gueules de lion, aussi des lions seuls et des griffons, étranglant eux-mêmes chacun une brebis, ou autre chose qu'il vous plaira, qui sera convenable et propre à l'étendue de l'ouvrage.¹¹¹

Il faut se demander si ces catégories d'images ne sont pas de celles précisément que saint Bernard et les Cisterciens comme aussi les Chartreux condamnaient comme «curiosités» (*curiositates*)¹¹².

Si donc, en matière de perception esthétique, Théophile s'en tient aux idées courantes combattues, en partie au moins, par les courants monastiques réformateurs de son temps, comme artiste, il impose une définition et les valeurs sociales de son métier: une conception de son utilité et de sa promotion, de l'œil et de la main comme de la force qu'il exige, du progrès, de la maîtrise technique, de la science, peut-être même des capacités inventives qu'il requiert dans le domaine des outils et des machines¹¹³. Cette définition et ces valeurs, dans la mesure où elles engagent une vision philosophique du monde, ne peuvent être exprimées que dans les termes de la théologie et de la morale chrétienne. Enfin, si l'on entrevoit, dans le silence de Théophile au sujet de certaines techniques artistiques comme la sculpture — qui occupe pourtant dans le *corpus* de l'art roman comme dans les stratégies d'édification des fidèles une place importante — une hiérarchie des métiers, celle-ci n'est pas le fait de Théophile, mais elle est inscrite dans son héritage et encore réelle dans la pratique de son temps.

Le Guide

Quant au *Guide*, marche à suivre d'un pèlerinage qui représente une expérience religieuse capitale pour le chrétien qui l'entreprend, il ressemble aux guides modernes courants: l'auteur adhère pleinement à l'institution du pèlerinage (qu'il contribue à promouvoir), et donc aussi à l'utilisation des œuvres d'art qui y est faite. Il ne partage aucune responsabilité dans le choix, la commande ou la réalisation de quelque objet artistique que ce soit, et ne ressent en conséquence nul besoin de les justifier. Le *Guide* est

donc en apparence beaucoup plus pauvre en éléments de théorie de l'art que le traité de Théophile et, à plus forte raison, que les écrits de Suger; les valeurs y sont intériorisées par l'auteur, leurs enjeux pris au sérieux. L'analyse du texte permet de mesurer les effets escomptés et obtenus dans le public grâce aux programmes de construction, de décoration et d'équipement iconographique des sanctuaires à visiter.

Tout au plus le *Guide* tend-il à expliquer la grandeur et la somptuosité particulière d'un édifice ou d'une châsse par le mérite singulier du saint auquel ils sont consacrés. Les miracles accomplis par saint Hilaire dépassent la mesure commune:

Aussi le tombeau où reposent ses vénérables et très saints ossements est-il décoré à profusion d'or, d'argent et de pierres précieuses; sa grande et belle basilique est favorisée par de fréquents miracles.¹¹⁴

L'église est une châsse elle-même, élevée à une taille supérieure. La présentation des nombreux «corps saints qu'il faut visiter» répète avec de faibles variations l'enchaînement qui va des miracles du saint et de son martyre à son ensevelissement, à la châsse avec ses images «où ses précieux restes reposent», à l'édifice que l'on construit au-dessus de ceux-ci en son honneur, pour s'achever avec les nouveaux miracles qui y manifestent sa présence, et la date à laquelle on célèbre sa fête:

Saint Martin ressuscita glorieusement trois morts et rendit à la santé qu'ils souhaitaient lépreux, énergumènes, infirmes, lunatiques et démoniaques ainsi que d'autres malades. La châsse où ses précieux restes reposent auprès de la ville de Tours resplendit d'une profusion d'or, d'argent et de pierres précieuses, elle est illustrée par de fréquents miracles. Au-dessus, une immense et vénérable basilique a été élevée en son honneur magnifiquement, à l'image de l'église de Saint-Jacques. Les malades y viennent et y sont guéris, les possédés sont délivrés [...] et tous ceux qui demandent des grâces reçoivent un réconfort total; [...] Sa fête se célèbre le 11 novembre.¹¹⁵

Les images et les matières précieuses associées au corps matériel de la relique, à l'espace sacré du sanctuaire et au rituel liturgique y figurent une réalité *concrète* dont le guide garantit l'efficacité prophylactique et salvatrice. Le prestige des «modèles»¹¹⁶ vient ajouter sa force propre à la force magique du sanctuaire ou du tombeau: Saint-Martin de Tours est élevé «à l'image de l'église de Saint-Jacques [de Compostelle]», le tombeau de saint Front à

Périgueux a été «construit avec soin en forme de rotonde comme le Saint Sépulcre et il surpassé par la beauté de son œuvre toutes les tombes des autres saints»¹¹⁷.

L'auteur du *Guide* attache une importance particulière au contenu des images figurant sur la châsse de Saint-Gilles et les portails de Saint-Jacques de Compostelle: il s'agit de fournir au pèlerin les renseignements lui permettant d'identifier les personnages et de comprendre la signification des scènes représentées. L'accent principal, au-delà de la sèche énumération des motifs, porte sur les aspects narratifs et même anecdotiques et parfois sur la valeur didactique, théologique ou morale des images. C'est ainsi que décrivant la Tentation du Christ du portail méridional de la basilique de Saint-Jacques et signalant que «d'affreux anges ressemblant à des monstres» montrent au Christ «les royaumes de ce monde, feignant de vouloir les lui donner si, tombant à genoux, il les adore», l'auteur commente: «ce qu'à Dieu ne plaise!»¹¹⁸ et rassure le lecteur en ajoutant que «d'autres anges purs, les bons anges, les uns derrière lui, les autres au-dessus, viennent l'encenser et le servir»; il termine ainsi son examen de ce portail:

Et il ne faut pas oublier de mentionner la femme qui se trouve à côté de la Tentation du Christ: elle tient entre ses mains la tête immonde de son séducteur qui fut tranchée par son propre mari et que deux fois par jour sur l'ordre de celui-ci, elle doit embrasser. O quel terrible et admirable châtiment de la femme adultère, qu'il faut raconter à tous!¹¹⁹

Il faut noter comme un fait particulièrement significatif que la sculpture en pierre, principal support de cette iconographie, retient toute l'attention de l'auteur.

Quant au portail occidental de Saint-Jacques, il est pour lui, fort de sa connaissance des Evangiles, l'occasion d'un rappel théologique dont le texte vaut d'être rapporté, tant la conception esthétique qu'il manifeste est typique:

Il est plus grand et plus beau que tous les autres et travaillé de façon encore plus admirable; on y accède du dehors par beaucoup de marches; il est flanqué de colonnes de marbres divers et décoré de figures et d'ornements variés: hommes, femmes, animaux, oiseaux, saints, anges, fleurs et ornements de tous genres. Sa décoration est si riche que nous ne pouvons la décrire en détail. Signalons cependant, en haut, la Transfiguration de Notre-Seigneur, telle qu'elle eut lieu sur le Thabor et qui est sculptée avec un art magnifique. Notre-Seigneur est là,

dans une nuée éblouissante, le visage resplendissant comme le soleil, les vêtements brillants comme la neige et le Père au-dessus lui parlant; et l'on voit Moïse et Elie qui apparurent en même temps que lui et s'entretiennent de sa destinée qui devait s'accomplir à Jérusalem. Là aussi est saint Jacques avec Pierre et Jean auxquels, avant tous autres, Notre-Seigneur manifesta sa Transfiguration.¹²⁰

Typiquement dyonisien — la beauté des formes n'y est «qu'une image de l'invisible beauté de Dieu»¹²¹ —, le point de vue de l'auteur correspond exactement à la connaissance esthétique romane telle que la définit Y. Christe: «une connaissance intuitive et immédiate [qui] poursuit [...] le même but que la connaissance rationnelle, fondée sur une méditation ou sur une analyse des Livres Saints»: la connaissance de Dieu. La beauté est une «théophanie»¹²². L'auteur est ébloui par elle; et les dérivés de *mirari* (*mirus*, *mirabiliter*, *admirabilis*) composent avec les termes *fulgere*, *perlustrare*, *fulgens*, *lucifluus*, *clarus*, *preciosus*, *splendens*, *pulchritudo*, *magnitudo*, *magnus*, *immensus*, *ingens*, *spaciosus*, *varius*, *versus*, *ineffabilis opus*, avec l'évocation de l'or, de l'argent et des matières précieuses, de même qu'avec la mesure chiffrée des grandeurs et des proportions¹²³ l'essentiel des appréciations qu'il porte sur les œuvres. Etonnement et admiration sont indissociables devant l'éclat et la lumière, la grandeur, la richesse et la variété, la beauté, la qualité et les proportions harmonieuses des objets que le pèlerin rencontre dans sa vénération. Ces qualités devant manifester Dieu, le Christ et les saints auxquels les objets doivent en dernier recours l'existence, il suffit parfois de reconnaître qu'ils sont «convenables» (*condecorates*) et remplissent bien leurs fonctions — symboliques autant que pratiques¹²⁴.

L'expérience esthétique apparaît donc toujours et nécessairement dans le *Guide* comme le support d'une expérience religieuse. L'exemple de la «colonne de marbre magnifique, très élevée» (à Arles, dans le faubourg de Trinquetaille), où «la méchante populace attacha, dit-on, le bienheureux Genès avant de le décapiter et [où] aujourd'hui encore on voit les traces pourpres de son sang vermeil»¹²⁵, démontre parmi d'autres cette union, dans l'indissociabilité qui s'y manifeste entre beauté et trace du martyre.

Dans cette église [Saint-Jacques], il n'y a aucune fissure, aucun défaut; elle est admirablement construite, grande, spacieuse, claire, de dimensions harmonieuses, bien proportionnées en longueur, largeur et hauteur, d'un appareil plus admirable

qu'on ne peut l'exprimer et même elle est construite «en double» [à deux étages] comme un palais royal. Celui qui parcourt les parties hautes, s'il y est monté triste, s'en va heureux et consolé, après avoir contemplé la beauté parfaite de cette église.¹²⁶

Même là où l'on croirait pouvoir déceler la trace d'une pure jouissance esthétique¹²⁷, dans ce texte qui introduit à la visite de la basilique Saint-Jacques, but du pèlerinage, le passage de la tristesse à la joie (comme signe de la rémission des péchés), comme l'église sans fissure ni défaut (*nulla scissura, vel corruptio*), renvoient sans doute à une signification religieuse: la «beauté parfaite» est le but du pèlerinage — l'équivalent de la manifestation divine, la garantie du salut de la Rédemption.

Notons enfin que l'auteur du *Guide*, comme le pèlerin, a affaire à des produits finis, en état et en situation de fonctionnement. Les artistes et les travaux sont donc généralement sinon absents du texte, du moins simplement évoqués dans l'admiration qu'inspire leur habileté (*congrue sculpitur, mirabiliter operatur*¹²⁸), à deux exceptions près qu'il faut relever: l'auteur cite les «noms de quelques personnages qui ont travaillé à la route de Saint-Jacques»¹²⁹, de même que la durée du chantier de la basilique de Compostelle, le nombre des tailleurs de pierre et le nom de deux maîtres qui se sont succédé à leur tête, le premier, «maître Bernard le vieux», étant même qualifié de *mirabilis magister*¹³⁰. Routiers et architectes, artisans d'un dispositif commun, ne sont pas placés par l'auteur sur des plans radicalement différents: cette indication devrait nous renvoyer à la typologie fonctionnelle des œuvres proposée plus haut.

Conclusion

En limitant notre confrontation à trois textes, nous nous sommes en fait interdit de conclure. Pour acquérir une portée générale, les traits idéologiques dégagés devraient être systématiquement repérés et analysés dans les autres sources contemporaines.

Dans son article désormais classique, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art»¹³¹, Meyer Schapiro s'engageait dans cette voie pour démontrer l'existence à l'époque romane d'attitudes esthétiques individuelles et autonomes — c'est-à-dire dépourvues de significations collectives et religieuses — et proprement artistiques. Sans vouloir discuter ici cette thèse, notons que les

dispositions à la jouissance esthétique existent sans doute dans n'importe quelle société, dans n'importe quelle culture — le témoignage des œuvres suffit à nous en convaincre. Ce n'est donc pas seulement leur présence et leur indiscutable action dans la culture du XII^e siècle qu'il nous paraît utile de mesurer (l'expérience «privée» de Suger contemplant les pierres précieuses par exemple), d'autant qu'il nous paraît difficile de penser obtenir des renseignements immédiats sur les expériences esthétiques d'ordre individuel dans des textes à caractères public et apologétique, mais bien les idées qu'on se fait au XII^e siècle de ces dispositions, la façon dont on les justifie et, réciproquement, les fins auxquelles on les fait servir.

«On ne peut certainement pas raisonner de la même manière pour les moines que pour les évêques»: l'avertissement de saint Bernard pourrait s'étendre des commanditaires au public, et donc à d'autres groupes sociaux. On ne saura pourtant jamais, par exemple, comment «raisonnaient» à ce sujet les paysans et les artisans des villes, l'idéologie dominante étant, nous l'avons déjà dit, la seule qui ait laissé des traces. Les positions socio-culturelles des auteurs de nos textes déterminent cependant quelques différences capitales qui peuvent au moins nous orienter.

Face aux tendances iconoclastes des moines réformateurs, qui correspondent incontestablement à un effort de reprise du contrôle religieux de leur part, à un moment où la conjoncture économique et sociale, très favorable, produit un progrès matériel important, provoque l'optimisme et fait du même coup refluer l'idéologie monastique de refus du monde¹³², ces trois auteurs ne réagissent pas de la même manière. Suger, dont l'on a vu qu'il avait de nombreuses raisons de considérer ces tendances comme une menace, leur oppose une justification habile et savante, dans laquelle les aspects que saint Bernard pouvait juger les plus choquants, l'imagerie la plus suggestive et la plus populaire, le foisonnement et le pittoresque des ornements sculptés, sont absents, parce qu'ils devaient sans doute être absents de l'église même. Y. Christe a noté que la réplique de Suger «fut davantage qu'une mise au point, inspirée de considérations mystiques sur la valeur spirituelle de la beauté sensible: saint Bernard, en condamnant l'incohérence et l'inutilité de l'imagerie de son temps, lui avait ouvert la voie; il tint compte de son *Apologie* et c'est par une réforme de l'art sacré qu'il défendit et restaura les splendeurs clunisiennes. Inauguré à Saint-Denis, poursuivi à Notre-Dame de Chartres, ce renouvellement des formes se traduit ainsi par une

épuration du style et un essai de cohérence rationnelle dont l'expression romane offre assez peu d'exemples.»¹³³ Si le moine Théophile adopte aussi dans ses prologues une attitude défensive, il lui importe toutefois autant sinon davantage de constituer, de faire connaître et de répandre les valeurs des métiers artistiques avec l'idée que l'homme peut et doit prendre possession de l'héritage qu'il tient de Dieu et le faire fructifier. Quant à l'auteur du *Guide*, il partage apparemment l'émotivité du pèlerin, s'adresse à son sentiment moral et aux aspects les plus suggestifs de la dévotion populaire. Tout se passe comme si le débat sur les images et le luxe des églises n'atteignait pas le peuple des fidèles, ou encore que le commanditaire du *Guide* veillait à ce qu'il ne l'atteigne pas — ce qui paraît logique.

Des écarts également révélateurs se manifestent à propos des images elles-mêmes et de leur contenu. L'iconographie est importante pour Suger à un niveau dogmatique et savant; son importance est au moins égale pour l'auteur du *Guide*, mais aux niveaux narratif, didactique et moral; quant à Théophile, l'iconographie n'est visiblement pas son problème: tout au plus lui sert-elle à justifier son travail.

L'un des problèmes les plus intéressants est celui que soulève le silence de Suger et de Théophile au sujet de la sculpture en pierre ou en bois. Dans le *Guide du pèlerin*, la description des portails sculptés de la basilique Saint-Jacques occupe en revanche une place importante. Cette question contient, nous semble-t-il, deux implications qui sont en partie liées: celle de la hiérarchie des métiers et celle de la valeur des œuvres.

C'est encore J. le Goff qui rappelait que «si la domination aristocratique et cléricale a empêché au cours du Haut Moyen Age le travail d'avoir une influence sur la culture écrite, donc sur la théorie et la transmission des idées, au plan de l'art et de l'artisanat au contraire, la destruction de certaines superstructures intellectuelles perm(i)t à l'artisan de s'imposer aux couches supérieures»¹³⁴. Or, c'est dans le domaine de la peinture d'images sur les murs des églises et dans les livres sacrés, dans celui de la confection des reliquaires et des instruments liturgiques, et, d'une façon plus générale, dans la thésaurisation d'objets précieux près des autels et des tombeaux des saints que s'est exercée jusqu'à Théophile l'activité de la majorité des artistes. La sculpture de matériaux moins rares comme la pierre et le bois, en partie éclipsée, voire discréditée pour des raisons qu'il n'est pas possible d'examiner ici, a connu à partir du XI^e siècle une renaissance spectacu-

laire dont les chefs-d'œuvre, placés aux portails des églises reconstruites où ils accueillaient la masse des fidèles et des pèlerins, sont contemporains de nos trois textes. Les «ymagiers» appartiennent au groupe social qui naît et s'affirme sur les grands chantiers des XI^e-XII^e siècles, dans cette phase de la proto-industrialisation médiévale où le secteur de la construction a joué un rôle prépondérant.

Théophile, comme probablement Suger, reste néanmoins tributaire de la hiérarchie des métiers artistiques héritée du premier millénaire sur le plan pratique où se maintient la division du travail, et sur la plan théorique où l'esthétique dominante — l'esthétique de la lumière — continue de s'exprimer dans les termes de l'éclat, des couleurs, de l'or et de l'argent qui sont les propriétés des arts «nobles» (y compris le vitrail). Il faut se souvenir à ce sujet que les sculptures étaient probablement toujours revêtues de couleurs vives et même parfois d'or et qu'il appartenait aux peintres d'accomplir ce travail dont les effets étaient conformes au goût. L'auteur du *Guide* admire pour sa part, déchiffre et signale à l'attention de ses lecteurs ces ensembles sculptés (et peints) devenus des dispositifs esthétiques, théologiques et liturgiques essentiels des grandes églises de pèlerinage. La réaction aristocratique cistercienne peut assurément s'interpréter comme un refus des potentialités populaires contenues dans cet art nouveau moins aisément contrôlable par l'Eglise, porté à la narration, souvent trop suggestif et foisonnant, trop vulgaire; et il est symptomatique qu'elle s'accompagne aussi du rejet de la médiation des artistes laïcs.

La définition sociale des métiers artistiques qui résulte de ces processus historiques contribue donc pour une part à l'efficacité symbolique des œuvres, soutenue par les *discours* savants qu'on porte sur celles-ci, donc aussi à leur échelle de valeurs. L'examen des textes nous a montré d'autre part comment concouraient à cette efficacité les valeurs économiques et symboliques marquées par la rareté (rareté des matières, rareté de l'œuvre ancienne ou de l'œuvre exceptionnellement consacrée, rareté des talents artistiques) et surtout des valeurs religieuses du mythe chrétien, de ses témoins matériels et des pratiques qu'ils occasionnent. De ce point de vue, les systèmes de valeurs des trois auteurs considérés présentent des variations également significatives: tandis que l'auteur du *Guide* met au premier plan les valeurs religieuses (et principalement les valeurs attachées aux reliques et les valeurs morales), Théophile, sans renier celles-ci, au contraire, en les

acceptant comme but de son activité, évalue les œuvres en praticien, à la valeur des matériaux et des moyens, à la qualité du métier. Quant à Suger, il maîtrise les règles d'un jeu de valeurs complexes, qui réunit en une présentation habilement hiérarchisée toutes celles qui peuvent servir sa stratégie, garantir l'éclat de Saint-Denis et l'accroissement de ses richesses matérielles et symboliques; et ce ne sont certes pas les valeurs du travail ou les valeurs morales qui dominent dans cette hiérarchie, mais celles qui associent dans l'esthétique chrétienne de l'illumination les richesses les plus précieuses aux manifestations concrètes de Dieu et des saints et, en droit, ces manifestations à la suprématie politique et religieuse de Saint-Denis et de son allié le roi de France.

Pourtant, si ces écarts signalent des contradictions sociales qui vont aller en s'aiguisant jusqu'aux ruptures de la Renaissance, nos trois textes confirment que les idées sur l'art, la définition des valeurs esthétiques demeurent au XII^e siècle subordonnées à la religion et restent, quelles que soient les pratiques et les attitudes esthétiques, et aussi manifeste que soit en particulier la percée des artistes et des valeurs propres à leur travail, un aspect de la connaissance de Dieu¹³⁵.

Erica DEUBER-PAULI et Dario GAMBONI.

NOTES

¹ *Patrologie latine*, t. CLXXXII, col. 914-16. Publiée notamment in V. Mortet, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture en France au Moyen-Age, XI-XII^e siècles*, Paris, 1911, pp. 366-70.

² Telles qu'elles se sont imposées à la suite notamment de l'ouvrage monumental de J. von Schlosser, *Die Kunsliteratur*, Vienne, 1924; (1^{re} éd. it. *La letteratura artistica*, Florence, 1935).

³ Il peut s'agir de traités techniques et scientifiques (par exemple d'optique), de livres de croquis, guides de pèlerinage, récits de voyage, contrats, rapports, inventaires, obituaires, visites pastorales, actes publics et juridiques divers, chartes, donations, annales, chroniques, histoires, vies de saints, de monarques, *Liber Pontificalis*, épigraphes, *tituli*, lettres, littérature narrative, poétique, théâtrale, textes liturgiques et théologiques, etc.

⁴ Voir à ce sujet E. Panofsky, *Idea. A Concept in Art Theory*, Columbia S.C., 1968, pp. 35-43; (1^{re} éd. all., Leipzig, 1924). Voir aussi J. von Schlosser, *La letteratura artistica*, op. cit., pp. 59 sqq., et E. de Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, 3 vol., Bruges, 1946.

⁵ Par exemple M. Vieillard-Troiekouroff, *Les monuments religieux de la Gaule d'après les œuvres de Grégoire de Tours*, Paris, 1976.

⁶ La voie esquissée par R. Krautheimer dans son article «Introduction to an “Iconography of Medieval Architecture”», in *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, V, 1942, pp. 1-35, où il analyse la notion médiévale de *modèle*, a été jusqu'à présent peu suivie.

⁷ G. Duby: «Certes, choisir pour «terrain» cette époque reculée, c'est [...] se condamner à ne mettre en œuvre que des lambeaux d'information, à n'écouter que des intellectuels, coupés des autres plus encore que ne le sont les intellectuels d'aujourd'hui par la singularité de leur vocabulaire et de leur mode de pensée» (*Les trois ordres de l'imaginaire féodal*, Paris, 1978, p. 20). Et dans une interview accordée à *L'Express*, n° 1431, 16 déc. 1978, pp. 86 sqq.: «Nous ne connaissons ce que les gens pensaient qu'à travers ceux qui maniaient l'écriture, une écriture très hiératique, ceux qui ont créé des objets culturels durables. Ce monde, nous ne l'apercevons qu'à partir de la classe dominante.»

⁸ Pour l'origine de ces titres, comme pour l'essentiel des points qui suivent, voir l'édition, récemment remise à jour, d'E. Panofsky, *Abbot Suger. On the Abbey Church of Saint-Denis and its Art Treasures*, Princeton, 1979, pp. 141 sqq.

⁹ Ibid., pp. 142-43.

¹⁰ Voir la biographie de base d'O. Cartellieri, *Abt Suger von Saint-Denis* (Historische Studien, vol XI), Berlin, 1898, l'introduction d'E. Panofsky, à son édition (Princeton, 1946, 1948, 1979; trad. fr. dans E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scholastique*, Paris, 1967), et l'ouvrage de M. Aubert, *Suger*, Rouen, 1950. Pour une étude de l'aspect autobiographique des textes de Suger, voir G. Misch, *Studien zur Geschichte der Autobiographie, IV. Die Darstellung der eigenen Persönlichkeit in den Schriften des Abtes Suger von Saint-Denis* (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, I. Philologisch-Historische Klasse), 1957, 4, pp. 93 sqq.

¹¹ Voir à ce sujet l'ouvrage précieux d'A. Erlande-Brandebourg, *Le roi est mort: Etude sur les funérailles, les sépultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII^e siècle*, Genève, 1975.

¹² C'est un lèse-majesté et qui manquera lui coûter cher, que commettra Abélard en proposant d'identifier le saint dont le corps reposait dans l'abbaye avec Denis de Corinthe, bien moins important que le disciple de saint Paul.

¹³ De même, au cours de la consécration de l'église abbatiale du 11 juin 1144 décrite dans le *De Consecratione*, qui donne lieu à une assemblée de pairs du royaume, une mise en scène soigneusement élaborée par Suger fait de l'hommage rendu par les nobles et les évêques à saint Denis un hommage au roi, seul autorisé à porter ses reliques. Le même rapport est établi entre le roi et ses vassaux qu'entre saint Denis et les autres saints. L'analogie ménagée avec un soin égal par le texte commémoratif de Suger, fidèle en cela aux écrits du Pseudo-Denys, entre la hiérarchie temporelle et la hiérarchie céleste scelle le rapprochement et la confusion des sphères politique et théologique. Voir à ce sujet O. von Simson, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, 3^e éd., Princeton, 1974, pp. 136-40. Voir aussi A. Huguenin, *Suger et la monarchie française au XII^e siècle (1108-1152)*, rééd. Genève, 1974.

¹⁴ Voir R. Barroux, «L'abbé Suger et la vassalité du Vexin en 1124, la levée de l'Oriflamme, la chronique du Pseudo-Turpin et la fausse donation de Charlemagne à Saint-Denis en 813», in *Le Moyen-Age*, 1958, pp. 1-26.

¹⁵ Voir à ce sujet, outre l'introduction d'E. Panofsky, l'ouvrage de G. Lebel, *Histoire administrative, économique et financière de Saint-Denis*, Paris, 1934.

¹⁶ Pour les éditions antérieures à Lecoy, voir E. Panofsky, op. cit., pp. 143-44. L'édition de Lecoy (*Oeuvres complètes de Suger*, Publications de la Société de l'Histoire de France, n° 139, Paris) est sur le point d'être réimprimée par G. Olms à Hildesheim. Il existe une traduction française du *De Consecratione*: Dom S. Leclercq, *Comment fut construit Saint-Denis*, Paris, 1945.

¹⁷ Pour l'origine de ces titres, comme pour l'essentiel des points qui suivent, voir l'introduction de C.R. Dodwell à son édition du traité, actuellement la meilleure, avec une traduction anglaise, *Theophilus. De Diversis Artibus. The Various Arts*, Londres, 1961, pp. IX sqq., en particulier pour les titres p. LXXIII.

¹⁸ Cette deuxième désignation, qui apparaît dans le titre du manuscrit de Vienne considéré comme le plus ancien, indiquerait que Theophilus est le pseudonyme (l'usage de noms grecs étant courant dans l'Allemagne du XII^e siècle) de l'auteur Rugerus. Voir à ce sujet C.R. Dodwell, op. cit., pp. XXXIV et XXXIX.

¹⁹ Toutes ces informations sont contenues dans le prologue du premier livre.

²⁰ Voir C.R. Dodwell, op. cit., pp. XXXIII sqq. Nous renonçons à prendre en considération l'hypothèse contestable de l'identification de Théophile avec l'orfèvre rhénan Roger de Helmarshausen déjà proposée au XIX^e siècle par A. Ilg, *Theophilus Presbyter Schedula Diversarum Artium*, vol. VII de l'ouvrage de R. Eitelberger von Edelberg, *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, Vienne, 1874, et reprise et discutée par Dodwell.

²¹ Les trois manuscrits les plus anciens proviennent de la zone nord-ouest de l'Allemagne: 1) le manuscrit de Wolfenbüttel, du XII^e s., provient du monastère de Saint-Pantaléon de Cologne; 2) le manuscrit de Vienne, du XII^e s., découle du même prototype et provient de la région nord-est du Rhin; 3) le manuscrit du British Museum, du début du XIII^e s., la copie la plus complète et, partant, probablement la plus proche du manuscrit autographe, se trouvait en 1444 à Münster. Voir à ce sujet C.R. Dodwell, op. cit., p. XXXV et la liste des manuscrits, pp. LVII sqq.

²² Voir en particulier C.R. Dodwell, op. cit., p. XL.

²³ M.-M. Gauthier, *Emaux du Moyen Age*, Fribourg, 1972, p. 19.

²⁴ Sur les traités techniques, voir l'édition italienne remise à jour de J. von Schlosser, op. cit., Florence, 1956, pp. 25 sqq.

²⁵ Les procédés de fabrication décrits par Théophile ont été testés avec succès: c'est ainsi par exemple que H. Oidtmann (*Rheinische Glasmalerei*, 2 vol., Düsseldorf, 1912 et 1929) a construit des fours de fusion, de refroidissement et de recuisson du verre en suivant les données du texte; et que des découvertes viennent régulièrement confirmer son enseignement: voir par exemple J. Lafond, *Le Vitrail*, Paris, 1966, p. 46, et L. Grodecki, «Le chapitre XXVIII de la *Schedula* du moine Théophile: technique et esthétique du vitrail roman», in *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Comptes-rendus des séances de l'année 1976*, avril-juin, pp. 345-57. Pour l'approche technico-scientifique du *De*

diversis artibus, voir la remarquable édition assortie d'une étude et de croquis de W. Theobald, *Technik des Kunsthauwerks im zehnten Jahrhundert des Theophilus Presbyter Diversarum Artium Schedula*, Berlin, 1933; (édition incomplète pour le premier livre).

²⁶ Voir à ce sujet C.R. Dodwell, op. cit. pp. IX sqq.

²⁷ G.E. Lessing, auteur de la première étude du traité, *Vom Alter der Oelmalerey aus dem Theophilus Presbyter*, Brunswick 1774, comme aussi de la première édition savante, *Theophili Presbyteri Diversarum Artium Schedula*, parue à titre posthume, vol. VI de l'ouvrage de Ch. Leiste, *Zur Geschichte und Litteratur aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel*, Brunswick, 1781.

²⁸ J.-M. Guichard, auteur de l'introduction à la première édition française de Ch. de l'Escalopier, *Théophile prêtre et moine. Essai sur Divers Arts*, Paris, 1843, récemment rééditée à Nogent-le-Roi, 1977.

²⁹ C.R. Dodwell, op. cit., pp. XVIII sqq.

³⁰ G.E. Lessing, op. cit.; R.E. Raspe, *A critical Essay on Oil-Painting...*, Londres, 1781; R. Hendrie, *An Essay upon Various Arts in three Books, by Theophilus, called also Rugerus, priest and monk, forming an Encyclopedia of Christian Art of the eleventh century*, Londres, 1847; J.-J. Bourassé, «Essai sur Divers Arts... par Théophile, prêtre et moine, formant une encyclopédie de l'Art Chrétien du XII^e siècle», in Migne, *Dictionnaire d'Archéologie sacrée*, Paris, 1863, vol. XII, col. 729-1014; A. Ilg, op. cit.; W. Theobald, op. cit.; C.R. Dodwell, op. cit.; S.G. Hawthorne et C.S. Smith, *On divers Arts. The Treatise of Theophilus*, Chicago, 1963. La liste presque complète des éditions et la bibliographie dans C.R. Dodwell, op. cit., pp. LIV-LVII et LXXIV-LXXVI.

³¹ Conservé aux Archives du Chapitre de la cathédrale de Saint-Jacques de Compostelle.

³² P. David, *Etudes sur le livre de Saint-Jacques attribué au pape Calixte II*, 4 vol., Lisbonne, 1946-49.

³³ Voir à ce sujet M. Simon, «Les pèlerinages dans l'antiquité chrétienne», in F. Raphaël, G. Siebert, M. Join-Lambert, T. Fahd, M. Simon et F. Rapp, *Les pèlerinages de l'antiquité biblique et classique à l'occident médiéval*, Paris, 1973, pp. 97-115.

³⁴ Voir la bibliographie donnée dans l'édition en français du *Guide* par J. Vielliard, *Le Guide du pèlerin de Saint-Jacques de Compostelle*, Mâcon, 1938, en particulier L. Vázquez de Parga, J.M. Lacarra et J. Uría Ríu, *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela*, 3 vol., Madrid, 1948-49, et le bon résumé d'Y. Bottineau, *Les chemins de Saint-Jacques*, Grenoble, 1964. J. Vielliard ne cite pas la meilleure étude sur la question de l'origine du culte espagnol de saint Jacques, celle de L. Duchesne, «Saint Jacques en Galicie», in *Annales du Midi*, 1900, pp. 145-79.

³⁵ L. Duchesne, op. cit.

³⁶ Il serait utile de comparer à ces efforts ceux de Venise entrepris à la même époque, quoique dans des circonstances très différentes, pour imposer le culte de saint Marc. Voir à ce sujet O. Demus, *The Church of San Marco in Venice*, Washington, 1960.

³⁷ Y. Bottineau, op. cit., p. 25.

³⁸ Le *Pseudo-Turpin* qui fait partie du *Liber*, et prend place aussi dans la *Chronique de Saint-Denis*, raconte la campagne de Charlemagne en Espagne, sa vision d'un chemin d'étoiles (*campus stellae*) et l'apparition de saint Jacques qui le conduisent à libérer la Galice et Compostelle, à donner l'Espagne à saint Jacques, enfin à ordonner une levée générale pour le saint, gestes qu'il répétera à son retour en France pour saint-Denis. Pour Y. Bottineau, ce récit rédigé en France aurait eu entre autres buts de justifier la présence française en Espagne contre l'hostilité des Espagnols.

³⁹ Pour d'autres exemples de guides au moyen âge, on se reportera à J. von Schlosser, op. cit., pp. 53 sqq. Il s'agit principalement des *Mirabilia Urbis Romae*, dont la rédaction est liée à l'émergence de l'indépendance politique de Rome et à l'établissement de la commune en 1143. La place nous manque ici pour comparer à celle du *Guide du pèlerin* la façon dont ce document quasi officiel de la Curie romaine fait voir la ville, ses merveilles antiques et ses lieux de culte chrétiens.

⁴⁰ F. Fita et J. Vinson, *Le Codex de Saint-Jacques de Compostelle (Liber de miraculis s. Jacobi)*, livre IV, Paris, 1882.

⁴¹ J. Vielliard, op. cit.; W.M. Whitehill, *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus. I. Texto*, Santiago de Compostelle, 1944. L'édition de J. Vielliard a heureusement connu plusieurs rééditions.

⁴² Voir la bibliographie donnée par C.R. Dodwell, op. cit.

⁴³ L. Grodecki, op. cit.

⁴⁴ E. de Bruyne, op. cit., II, pp. 371 sqq.; J. von Schlosser, op. cit., pp. 25 sqq.

⁴⁵ M. Barasch, «Quelques remarques sur l'esthétique de Théophile le Moine», in *Revue d'esthétique*, 13, 1960, pp. 257-72.

⁴⁶ Voir la bibliographie donnée par J. Vielliard, op. cit.

⁴⁷ A. Kingsley Porter, *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, 3 vol., Boston, 1923, I, p. 174.

⁴⁸ C. Meredith-Johnes, *Historia Karoli Magni et Rotholandii ou Chronique du Pseudo-Turpin*, Paris, 1936.

⁴⁹ E. Panofsky, op. cit., pp. 143-44.

⁵⁰ Le *De Administratione* existe dans un manuscrit du XII^e s., conservé à la Bibliothèque Nationale et provenant, selon Panofsky, «apparemment» de Saint-Denis. Le document original de l'*Ordinatio* se trouve aux Archives Nationales. Quant au *De Consecratione*, de ses trois manuscrits repérés, le premier, des alentours de 1200, a terminé sa course à la Bibliothèque du Vatican; le second, du XV^e s., aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Arsenal, se trouvait au XVII^e s. à l'abbaye de Saint-Victor; le troisième, conservé à la Bibliothèque Nationale, fait partie d'une compilation historique du XIV^e s.

⁵¹ O. von Simson propose de voir dans le *De Consecratione* «une sorte de guide, au moins pour les ecclésiastiques visitant son sanctuaire» comparable au *Guide du pèlerin de Saint-Jacques* qui lui est contemporain (op. cit., p. 132). Suger déclare lui-même avoir, à propos des panneaux de l'autel principal, rédigé un texte explicatif en plus des inscriptions placées sur les objets: «Et parce que la diversité des matières comme l'or, les gemmes et les perles n'est que difficilement comprise par la vue sans l'aide d'une description, nous avons veillé à ce que cette

œuvre, qui n'est compréhensible que pour les lettrés et brille de l'éclat d'allégories délicieuses, soit mise par écrit» (E. Panofsky, op. cit., p. 62; pour des hypothèses touchant la forme exacte de ces explications, ibid., pp. 188-89).

⁵² Voir notamment O. von Simson, op. cit., pp. 72-6; et aussi H. Glaser, *Beati Dionysii qualiscumque abbas. Studien zu Selbstbewusstsein und Geschichtsbild des Abtes Suger von Saint-Denis*, Munich, 1957 (thèse non publiée), et du même auteur, «Sugers Vorstellung von der geordneten Welt», in *Historisches Jahrbuch*, LXXXV, 1965, pp. 257 sqq.; également L. Olschki, *Der ideale Mittelpunkt Frankreichs im Mittelalter in Wirklichkeit und Dichtung*, Heidelberg, 1913.

⁵³ Les Capétiens se réclamaient de la dynastie carolingienne, comme ne pouvait manquer de le faire toute volonté hégémonique et centralisatrice. Il n'existe malheureusement pas pour la France d'étude analogue à l'ouvrage célèbre de R. Folz, *Le souvenir de la légende de Charlemagne dans l'Empire germanique médiéval*, Paris, 1950.

⁵⁴ Voir, outre l'article déjà cité de R. Barroux, celui de C. van de Kief, «Deux diplômes faux de Charlemagne pour Saint-Denis au XII^e siècle», in *Le Moyen-Age*, 1958, pp. 401-36. Pour Pierre David, op. cit., III, pp. 148-51, le statut de Saint-Denis revendiqué (comme celui de Compostelle) par le *Pseudo-Turpin* et par la *fausse charte de 813* ne correspond pas plus aux prétentions effectives des abbés du monastère qu'aux faits historiques; il s'agirait de faux «gratuits» nés de l'imagination de quelque moine zélé. Cette théorie n'est guère convaincante, et les revendications incroyables de ces textes ne font qu'amplifier celles, dont le caractère symbolique n'ôte rien à la valeur ni à l'efficacité, qu'obtient vraiment l'abbaye: il n'est pas jusqu'à l'appartenance de la France à Saint-Denis, aux quatre besants d'or déposés par Charlemagne avec sa couronne sur l'autel du saint, qui ne correspondent à la vassalité du Vexin reconnue de manière si éclatante par Louis VI en 1124, au droit de dépouille des *regalia* et aux quatre besants qu'apportera chaque année saint Louis sur le même autel. Comme le relève cependant P. David, c'est sans doute aussi une efficacité plus immédiate qui était visée: dans le faux décret comme dans le *Pseudo-Turpin*, Charlemagne prescrit une levée générale pour la reconstruction de Saint-Denis en échange de laquelle les constructeurs seront affranchis. Dans le texte attribué à l'évêque guerrier, compagnon de Charlemagne, le saint patron apparaît à celui-ci dans un rêve et promet qu'il intercédera en faveur des bienfaiteurs; l'histoire est révélée, tout le monde paie volontiers et acquiert le titre de *frankus Sancti Dionysii*: c'est par l'étymologie même que Saint-Denis devient *caput regni (Francorum)*.

⁵⁵ Prologue du livre I, éd. Ch. de l'Escalopier, op. cit., p. 8.

⁵⁶ Voir à ce sujet L. White Jr, *Technologie médiévale et transformations sociales*, Paris, 1969.

⁵⁷ Nous ne disposons pas non plus pour l'époque romane de document analogue à ces décisions du Stoglav (concile) russe de 1551, présidé par Ivan IV, pris il est vrai dans un contexte religieux exceptionnel, faisant obligation aux maîtres en possession de l'art de l'enseigner aux autres, pour garantir la prospérité de la peinture d'images; et menaçant ceux qui ne voudraient pas s'y soumettre de damnation éternelle, en rappelant, comme le fait d'ailleurs Théophile, la parabole de l'esclave rusé, puni pour avoir enfoui son talent. Voir à ce sujet G. Ostrogorsky, «Les décisions du «Stoglav» concernant la peinture d'images et les principes de l'iconographie byzantine», in *L'art byzantin chez les Slaves. Orient*

et Byzance IV (Etudes d'art médiéval publ. sous la dir. de G. Millet), 1930, pp. 393-411.

⁵⁸ *Les légendes épiques. Recherches sur la formation des chansons de geste*, 3 vol., Paris, 1914, t. III.

⁵⁹ «C'est l'église de Rome qui, la première, accueillit avec empressement ce livre; on le trouve écrit en effet dans bien des endroits: à savoir à Rome, dans les parages de Jérusalem, en France, en Italie, en Allemagne, en Frise et principalement à Cluny» (J. Vielliard, op. cit., p. 125).

⁶⁰ *L'art religieux du XII^e siècle en France*, Paris, pp. 281-313.

⁶¹ A. Kingsley Porter, op. cit., p. 174.

⁶² Le *Guide* sacrifie en particulier sans relâche à cette dernière fonction, au point que l'*Erubescant igitur* («Qu'ils rougissent donc...») de l'anathème lancé périodiquement contre les possesseurs de «fausses reliques» en vient à frapper l'oreille comme un refrain. Lorsqu'il s'en prend aux moines de Corbigny, l'auteur n'hésite pas à expliquer que s'ils ont imposé à «un certain Léotard» le nom de saint Léonard, c'est «afin que par la renommée d'un nom si grand et si célèbre, à savoir celui de saint Léonard du Limousin, les pèlerins viennent là et les comblient de leurs offrandes» (op. cit., pp. 52-55). A. Kingsley Porter cite le cas du prieur de Villafranca qui, en 1188, poursuivait le prieur d'un hôpital voisin parce qu'«il usurpait injustement ses droits sur les pèlerins» (*in peregrinis sua jura injuste usurpabat*, op. cit., p. 175).

⁶³ Ainsi P. David remarque-t-il que c'est Saint-Léonard, proche de Limoges, qui figure dans le *Guide*, et non cette ville elle-même et son patron saint Martial, alors même que Saint-Martial appartenait à Cluny, tandis que Saint-Léonard était desservi par des chanoines réguliers. Le point de vue du *Guide* aurait ainsi été bien plutôt celui de la piété populaire, saint Léonard, le grand libérateur des captifs, étant plus connu du peuple que saint Martial, «resté un peu saint de clercs». Mais le point de vue quantitatif relevé par E. Mâle et A. Kingsley Porter reste indéniable. Ce dernier comptait 34 prieurés ou filiales de Cluny sur la route de Compostelle, auxquels il ajoutait 14 églises cathédrales, chapitres et même monastères d'autres ordres mentionnés dans le *Bullarium* comme affiliés à Cluny (op. cit., p. 175).

⁶⁴ Le «bienheureux pape Calixte», dont l'argument, partie du système compliqué d'authentification qui couvre le *Liber Sancti Jacobi*, ouvre le *Guide*, assure le lecteur que «le témoignage de bien des gens *encore vivants* (nous soulignons) atteste que ce qui y est écrit est vrai» (J. Vielliard, op. cit., p. 1). Le *Guide* a dû, comme le traité de Théophile et contrairement aux textes de Suger, servir pour une bonne part à transmettre ceux de ses renseignements qui n'avaient pas perdu leur actualité aux auteurs qui lui succédaient.

⁶⁵ Le «bienheureux pape Calixte» s'adresse bien au «lecteur instruit (qui) recherche la vérité dans nos ouvrages»: *peritus lector* (ibid.).

⁶⁶ Le colophon cité plus haut appuie fortement cette dernière hypothèse. D'autre part, l'auteur du *Guide* conclut et explique ainsi son énumération rapide des villes et étapes de Compostelle: «C'est afin que les pèlerins qui partent pour Saint-Jacques puissent, étant ainsi informés, prévoir les dépenses auxquelles leur voyage les entraînera» (op. cit., p. 9). Des fonctions plus spécifiques que celles que nous avons proposées apparaissent dans le texte: l'auteur indique à «quiconque voudrait, par dévotion envers saint Jacques, envoyer un dessus d'autel ou

une nappe pour couvrir l'autel de l'apôtre» ou «un parement pour recouvrir le devant de l'autel», les mesures nécessaires; attaché à promouvoir la sécurité des pèlerins engagés sur la route de Compostelle, il dénonce, en plus des brigands, les péagers et cantonniers malhonnêtes, et réclame que soit prononcée contre eux et leurs protecteurs, et largement publiée, une sentence d'excommunication (*ibid.*, p. III et p. 23).

⁶⁷ L'ouvrage de J. Gimpel, *Les bâtisseurs de cathédrales*, Paris, 1958, est l'une des meilleures études du genre; elle est cependant limitée à l'un des secteurs d'activité des artistes, et concerne surtout le XIII^e siècle.

⁶⁸ Il est ainsi intéressant, à propos de la relation entre architecture et arts précieux, de voir Suger supposer que si Dagobert, à qui il attribue la fondation de Saint-Denis, n'avait pas construit son église plus grande, c'était peut-être pour avoir pensé qu'«un édifice de petites dimensions, reflétant aux yeux admiratifs la splendeur de l'or fulgurant et des gemmes de manière plus vive et plus délicieuse parce qu'ils en seraient plus proches, brillerait de plus d'éclat que s'il était construit à une taille supérieure» (E. Panofsky, *op. cit.*, p. 86).

⁶⁹ O. von Simson, *op. cit.*, pp. 128-9.

⁷⁰ E. Panofsky, *op. cit.*, p. 90.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*, p. 96.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 106. Il faut entendre par là que le roi et un noble offrent nombre de leurs pierres à l'abbaye, et que l'on vient vendre à Suger «tant de gemmes et de perles [...] qu'(il n'aurait) pu les laisser repartir sans honte et sans offense envers les Saints».

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 108-10. La citation est de Lucain, *Pharsalia* II, 13 sq.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 108.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 92-4. Voir à ce propos la note de Panofsky qui propose de voir dans l'exemple chartrain rapporté par la *Narratio de Consecratione et Dedicatione Ecclesiae Casinensis* le modèle immédiat de cet épisode (*op. cit.*, pp. 232-3). Dans le *Guide*, on voit des pèlerins recevoir au pied du mont Cerebro une pierre «qu'ils emportent avec eux jusqu'à Castanola pour faire de la chaux qui servira à la construction de la basilique apostolique» (J. Vielliard, *op. cit.*, p. 9).

⁷⁸ La durée même de ces travaux manifeste leur participation au plan providentiel: la «main divine» leur a permis, selon Suger, d'être achevés en trois ans et trois mois, nombre trinitaire dont Panofsky a montré que l'obtention supposait le recours à une arithmétique quelque peu complaisante (*op. cit.*, p. 48 et p. 168).

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 98-100, et, pour le même argument repris dans *De Administratione*, pp. 50-2; voir aussi l'introduction de Panofsky, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 90: *Identitas auctoris et operis sufficientiam facit operantis*. Et plus haut, cette citation de l'*Epître aux Corinthiens*, III, 5: *Sufficientia nostra ex Deo est*.

⁸¹ *Ibid.*, p. 46. Les deux vers quiouvrent ainsi l'inscription posent un problème de traduction délicat, par leur emploi systématique, dans deux sens différents, des termes *decus* et *ecclesia*: «Pour la splendeur (spirituelle) de l'église

(l'institution) qui l'a nourri et élevé (à un rang supérieur), Suger a travaillé à la splendeur (matérielle) de l'église (l'édifice)» (cf. la note de Panofsky, op. cit., pp. 163-4).

⁸² L'ouverture fameuse du *De Consecratione* propose de voir, entre les «choses humaines et divines», une différence de degré plutôt que de nature: et «ce qui semble s'opposer mutuellement par infériorité d'origine et contrariété de nature est réuni par la concordance unique et délicieuse d'une harmonie supérieure»; la théorie «anagogique» établit la possibilité et la nécessité d'un passage des objets matériels aux réalités immatérielles; enfin, Panofsky note justement que rien ne pouvait être plus étranger à Suger que la volonté de Bernard de Clairvaux d'interdire l'accès de la Maison de Dieu et la vue des objets sacrés aux personnes appartenant au siècle (op. cit., pp. 12-3). L'«humble extraction» et la remarquable ascension sociale de Suger, d'une part, et l'origine aristocratique de Bernard, d'autre part, ne sont sans doute pas étrangères à cette opposition fondamentale.

⁸³ La chaîne de dons la plus remarquable se trouve résumée dans le distique inscrit par Suger sur le vase dit d'Aliénor d'Aquitaine: *Hoc vas sponsa dedit Aanor regi Ludovico, / Mitadolus avo, mihi rex, sanctisque Sugerus* («Aliénor offrit ce vase au roi Louis, comme épouse; Mitadolus l'avait offert à son grand-père, le roi l'a offert à Suger, qui l'a offert aux Saints»). Sur le problème de la thésaurisation des richesses consacrées, voir G. Duby, *Guerriers et paysans. VII^e-XII^e s.: premier essor de l'économie européenne*, Paris, 1973, pp. 60-9.

⁸⁴ Voir l'introduction d'E. Panofsky, op. cit., pp. 15-6.

⁸⁵ Ibid., pp. 64-6.

⁸⁶ Ibid., p. 24. Voir aussi A.K. Coomaraswami, «Medieval Aesthetics I: Dionysius the Pseudo-Aeropagite and Ulrich Engelberti of Strasburg», in *The Art Bulletin*, XVII, 1935, pp. 31-47; II: Saint Thomas Aquinas on Dionysius and the Note on the Relation of Beauty to Truth», in *The Art Bulletin*, XX, 1938, pp. 66-77; A. Grabar, «Plotin et les origines de l'esthétique médiévale», *Cahiers archéologiques*, I, 1945, pp. 15-34; E. de Bruyne, op. cit.; O. von Simson, op. cit.; Y. Christe, *Les grands portails romans*, Genève, 1969, en particulier le chap. I sur l'esthétique.

⁸⁷ Ibid., pp. 46-8. «Qui que tu sois, qui cherches à tirer leur gloire de ces portes, / n'admire pas l'or ni la dépense, mais l'exécution de cette œuvre, / l'œuvre qui est noble brille, mais l'œuvre qui brille noblement/ doit illuminer les esprits, pour qu'ils aillent, par les lumières véritables, / jusqu'à la Vraie Lumière, où le Christ est la vraie porte.» Pour l'opposition entre matière et travail, voir aussi pp. 60-2, et l'introduction d'E. Panofsky, pp. 26-7.

⁸⁸ Ibid., p. 54.

⁸⁹ Suger fait réparer une ancienne chaire, «qui, admirable pour la sculpture extraordinairement délicate, et de nos jours irremplaçable, de ses panneaux d'ivoire, surpassait également l'évaluation humaine par sa représentation de sujets anciens» (*antiquarum historiarum descriptione*), ibid., p. 72.

⁹⁰ Ibid., p. 70. De même Suger attribue-t-il à une occasion la responsabilité du caractère particulièrement somptueux d'un panneau de l'autel principal aux artistes qui l'avaient exécuté, «barbares (étrangers) et plus dépensiers que les nôtres» (*quoniam barbari et profusiores nostratisbus erant artifices*, p. 60. Voir à ce sujet la note de Panofsky, ibid., p. 188). L'ensemble des écrits de Suger mon-

tre assez à quel point la fourniture des matériaux et les directives d'exécution étaient en fait de son ressort.

⁹¹ Voir à ce sujet la note d'E. Panofsky, op. cit., pp. 165 sqq.

⁹² Théophile, cité d'après l'éd. Ch. de l'Escalopier, op. cit., p. 4, comme tous les extraits suivants.

⁹³ Ibid., pp. 4-5.

⁹⁴ Ibid., pp. 5-6. Il est intéressant de relever que la *Parabole des talents* reste de rigueur dans la tradition byzantine comme rappel dogmatique de l'obligation de transmettre le métier (voir note 57 et le *Guide de la peinture* du moine du Mont Athos Denys de Fournas, du XVIII^e s., trad. fr. de P. Durand pp A.N. Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*, Paris, 1843, pp. 7-9), tandis que là où le contrôle religieux et le pouvoir cessent d'être les enjeux vitaux des images, elle n'est plus mise à profit (voir Cennino Cennini, *Il Libro dell'Arte*, vers 1390, éd. fr. *Le Livre de l'Art ou traité de la peinture*, mis en lumière pour la première fois avec des notes par le chevalier G. Tambroni, 2^e éd., Paris, s. d., p. 4).

⁹⁵ Ibid., p. 6.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid., p. 7.

⁹⁸ Ibid., p. 9.

⁹⁹ R. de l'Espinasse et F. Bonnardot, *Le livre des métiers d'Etienne Boileau*, Paris, 1879, 7^e paragraphe du 48^e statut des maçons, etc.

¹⁰⁰ J. Gimel, op. cit., pp. 128 sqq.

¹⁰¹ Théophile, op. cit., pp. 75-76.

¹⁰² J. le Goff, «Travail, techniques et artisans dans les systèmes de valeur du haut moyen âge (V^e-X^e s.)», in *Artigianato e tecnica nella società dell'alto medievo occidentale* (Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo), Spoleto, XVIII (1), 1971, pp. 239-66. Repris dans *Pour un autre Moyen Age*, Paris, 1977, pp. 108-30. Son analyse pourrait servir de modèle à une recherche analogue pour la période romane. Voir aussi son essai «Métier et profession d'après les manuels du Moyen Age», in *Pour un autre Moyen Age*, pp. 162-80.

¹⁰³ Voir à ce sujet B. Bischoff, «Die Ueberlieferung der technischen Literatur», ibid., pp. 267 sqq. J. le Goff note dans l'article cité ci-dessus que la notion et l'expression *d'artes mechanicae* se rencontrent pour la première fois dans le commentaire (vers 859) par Jean Scot Erigène des *Noces de Mercure et de la Philosophie* de Martianus Capella, s'affirmant face aux *artes liberales* sur un pied d'égalité (p. 260).

¹⁰⁴ Voir à ce sujet C.R. Dodwell, op. cit., pp. XX sqq.

¹⁰⁵ Théophile, op. cit., p. 121.

¹⁰⁶ Ibid., pp. 121-22.

¹⁰⁷ Ibid., pp. 119-21.

¹⁰⁸ Voir saint Bernard, *De gradibus humilitatis et superbia*, in Migne, *Patrologie latine*, CLXXXII, col. 941 sq., où il traite de la curiosité comme stade de l'orgueil et de la vanité.

¹⁰⁹ Théophile, op. cit., p. 76.

¹¹⁰ Ibid., pp. 122-24. L'édification morale, comme le passage «anagogique» de l'image matérielle à la vision immatérielle, comme encore l'admiration (*mirari*) portée à l'éclat, l'aspect précieux, la variété et la perfection des œuvres, et la nécessité des objets de culte précieux sont des valeurs communes à Suger, à Théophile et à l'auteur du *Guide*.

¹¹¹ Ibid., p. 251. C'est l'encensoir coulé, pp. 207 sqq., peut-être en raison des difficultés de l'exécution, qui fait l'objet de la description iconographique la plus attentive.

¹¹² Voir note 1.

¹¹³ L. Whyte, op. cit., p. 126, signale par exemple que c'est dans le traité de Théophile qu'on trouve pour la première fois la mention d'un volant destiné à régler mécaniquement un mouvement rotatif. Voir Théophile, op. cit., p. 49.

¹¹⁴ J. Vielliard, op. cit., p. 63.

¹¹⁵ Ibid., p. 61.

¹¹⁶ Voir note 6.

¹¹⁷ J. Vielliard, op. cit., p. 59.

¹¹⁸ *Quod absit* (ibid., pp. 100-01).

¹¹⁹ Ibid., p. 103.

¹²⁰ Ibid., pp. 104-05. Ce portail a disparu, remplacé dans le dernier tiers du XII^e siècle par l'actuel portique conservé derrière la façade baroque de la basilique.

¹²¹ Jean Scot Erigène, traducteur et commentateur du Pseudo-Denys au IX^e s., *Commentaire sur la Hiérarchie céleste* (*Patrologie latine* 122, col. 138). Cité par Y. Christe, *Les grands portails romans*, op. cit., p. 47.

¹²² Y. Christe, ibid., pp. 37-38.

¹²³ Par exemple: «La basilique de Saint-Jacques mesure en longueur cinquante-trois fois la taille d'un homme [...]; en largeur quarante fois moins une [...]; quant à l'élévation intérieure, elle est de quatorze hauteurs d'hommes [...]. L'église comporte neuf nefs dans sa partie inférieure et six dans la partie haute et une tête (chapelle) plus grande que les autres où se trouve l'autel du Saint-Sauveur, une couronne (déambulatoire entourant le chœur), un corps (nef) et deux membres (bras du transept) et huit autres petites têtes (chapelles); dans chacune d'elles se trouve un autel» (ibid., pp. 87-9). A noter, le caractère symbolique de la description du plan, renvoyant à l'image du Christ. Ailleurs interviennent les symboles les plus courants des nombres: «Chaque entrée compte à l'extérieur six colonnes, les unes de marbre, les autres de pierre, trois à droite et trois à gauche, soit six à une entrée, six à l'autre, ce qui fait en tout douze colonnes. Au-dessus de la colonne qui est entre les deux portes [...] le Seigneur est assis en majesté» (ibid., pp. 97-99). Ce mode de description chiffrée symbolique se trouve déjà au VI^e siècle chez Grégoire de Tours, dans son *Histoire des Francs*; voir la traduction de R. Latouche 2 vol. (coll. G. Budé), Paris, 1963-65.

¹²⁴ Parmi d'autres qualités relevées par l'auteur du *Guide*, on peut encore citer l'ancienneté (*altare vetus*, p. 111), dont l'évocation respectueuse est à mettre en relation avec le caractère consacré de l'objet désigné; de même que certains traits culturels généraux: «barbares» (p. 55), «sarrasins» (p. 33) ou «antiques» (p. 37).

¹²⁵ J. Vielliard, op. cit., p. 37.

¹²⁶ Ibid., pp. 90-93.

¹²⁷ Meyer Schapiro, «On the Aesthetic Attitude in Romanesque Art», in *Art and Thought*, issued in honour of Dr. Amanda K. Coomaraswamy, Londres, 1947, pp. 130-50, considère ce passage comme l'expression d'une pure émotion esthétique (pp. 141-42).

¹²⁸ Vielliard, op. cit., par exemple, pp. 40 et 104.

¹²⁹ Ibid., pp. 11-12: «Voici les noms de quelques routiers qui, au temps de Diego, archevêque de Saint-Jacques, et d'Alfonse, empereur d'Espagne et de Galice et du pape Calixe, ont refait la route de Saint-Jacques, depuis Rabanal jusqu'au pont sur le Miño, pour l'amour de Dieu et de Saint-Jacques, avant l'année 1120, sous le règne d'Alfonse (I^{er}), roi d'Aragon et de Louis (VI) le Gros, roi de France: André, Roger, Avit, Fortus, Arnault, Etienne, Pierre qui reconstruisirent le pont sur le Miño démolí par la reine Urraca. Que l'âme de ces hommes et de leurs collaborateurs reposent en paix éternellement.»

¹³⁰ Ibid., pp. 116-17: «Les maîtres lapicides qui entreprirent la reconstruction de la basilique du bienheureux Jacques s'appelaient maître Bernard le vieux — c'était un maître génial — et Robert, avec l'aide d'autres lapicides au nombre de cinquante environ qui travaillaient activement sous la direction de Don Wicart, du maître du chapitre Segredo et de l'abbé don Gundesindo sous le règne d'Alfonse, roi d'Espagne, et de Diego I^{er}, vaillant chevalier et homme généreux.»

¹³¹ M. Schapiro, op. cit.

¹³² A. Scobeltzine, *L'art féodal et son enjeu social*, Paris, 1974, pp. 309 sqq., assimile l'austérité et les tendances iconoclastes de saint Bernard à un refus aristocratique de l'expression des classes montantes.

¹³³ Y. Christe, «A propos de l'*Apologia* de saint Bernard. Dans quelle mesure Suger a-t-il tenu compte de la réforme cistercienne?», in *Genava*, t. 14, 1966, pp. 5-11.

¹³⁴ J. le Goff, op. cit., pp. 493-94 (discussion).

¹³⁵ Nous remercions les étudiants du séminaire d'histoire de l'art de l'Université de Lausanne, qui ont pris part en hiver 1978 au séminaire consacré à ces trois textes, ont motivé notre réflexion et contribué ainsi à la présente étude.

E. D.-P. et D. G.

