

UNE ŒUVRE DE LA RENAISSANCE DU XII^e SIÈCLE : LES PEINTURES DE CHALIVOY-MILON (CHER)

BARBARA FRANZÉ

UDC:

XXXXX

Original scientific paper

Manuscript received: 18. 11. 2009.

Revised manuscript accepted: 28. 02. 2010.

B. Franzé*

Route du Sanetsch 30

CH-1950 Sion

Les peintures de l'église de Chalivoy-Milon sont datées □ juste titre du second quart du XII^e siècle. Cette datation est confirmée par nos propres recherches, qui s'appuient essentiellement sur les analyses stylistique et iconographique du décor. Celui-ci semble avoir été conçu en fonction d'un programme prédéterminé et extrêmement élaboré, établi dans le contexte du mouvement réformateur mobilisé en faveur du pape Innocent II et s'opposant à l'hérésie animée par les propos de Pierre de Bruis. Ces recherches permettent en outre de mettre en lien le programme figuré et des textes précis issus du milieu réformateur, en particulier les œuvres de Pierre le Vénérable et Hugues de Saint-Victor.

Le prieuré de Chalivoy-Milon, possession de l'abbaye Saint-Sulpice de Bourges dès le IX^e siècle, est primitivement dédié à Saint-Sulpice. En 1127, la dédicace de l'église évolue : elle est placée sous le patronage de la Vierge et de saint Sylvain et sert désormais au double culte, paroissial et monastique¹.

Le double usage de l'église était facilité par l'aménagement d'accès séparés : si les laïcs entraient dans la nef par le portail ouest ou la petite porte nord, les moines accédaient directement du cloître au chœur en passant par une porte aujourd'hui murée, située dans le mur sud. L'autel principal était sans doute établi dans le sanctuaire, sa position naturelle. C'est aussi ce que suggère le choix de situer, sur le mur de l'abside, certains épisodes bibliques tels que la mise au Tombeau et la dernière Cène.

Le décor peint orne principalement l'espace monastique, comme c'est souvent le cas pour les églises à double fonction (fig. 1)². Sur les murs du chœur et sur la partie inférieure de la voûte, on reconnaît les événements de la vie du Christ : au nord, les premiers épisodes du cycle (Fuite en Egypte, Nativité, Annonciation aux bergers, Massacre des Innocents, rêve de Joseph sur la paroi ; résurrection de Lazare et entrée du Christ à Jérusalem sur le départ de voûte) ; au sud, les derniers moments de sa vie (repentir de Judas, flagellation et comparution du Christ devant Pilate). Au sommet de la voûte se déploie une grande croix gemmée, portant en son centre l'Agneau et autour des quatre bras de la croix, dans des médaillons, trente-deux martyrs portant la palme ainsi que douze Vieillards barbus tenant un phylactère – sans doute les prophètes (fig. 2). Dans l'embrasure des quatre fenêtres apparaissent, de part et d'autre d'un étrange motif à trente-deux rayons, des personnages nimbés (fig. 3) : les proto-martyrs et les papes de l'Eglise primitive au nord³ et, au sud, les premiers évêques de Bourges, Ursin et Austregesilus, ainsi que deux personnages difficiles à identifier⁴. Dessous, en bas de paroi, des scènes très fragmentaires : sans doute l'enfer au nord (fig. 4)⁵ et le sein d'Abraham au sud. Dans l'abside, au-dessus de la crucifixion et de la dernière Cène,



Fig. 1. Chalivoy-Milon, vue sur le chœur et l'abside.

le Christ est entouré de deux séraphins et des vingt-quatre Vieillards de l'Apocalypse (fig. 5).



Fig. 2. Chalivoy-Milon, vue du chœur.



Fig. 3. Chalivoy-Milon, paroi nord du chœur, fenêtre ouest, les martyrs Vincent et Laurent.



Fig. 4. Chalivoy-Milon, paroi nord du chœur, l'enfer.



Fig. 5. Chalivoy-Milon, cul-de-four de l'abside.

Si les peintres ont surtout privilégié l'espace du chœur et de l'abside, la nef n'était toutefois pas totalement dénudée : au sommet de l'arc triomphal, quelques éléments ornementaux subsistent à l'état fragmentaire, de même que sur le mur sud, où quelques traces peintes témoignent, selon les descriptions d'érudits du XIX^e siècle, d'une grande mappemonde de 6 m de diamètre (fig. 6). On y distinguait la création d'Adam au paradis terrestre, des villes, des fleuves et des océans, ainsi que des créatures fantastiques (sirènes, cyapodes)⁶.

En s'appuyant sur une convergence de données historiques et stylistiques, Marcia Kupfer date à juste titre les peintures de Chalivoy-Milon du second quart du XII^e siècle. Le changement de dédicace et l'évolution de la fonction de l'église vers 1127 en sont deux arguments décisifs. D'un point de vue stylistique, l'auteur propose une confrontation des



Fig. 6. Chalivoy-Milon, nef, paroi sud, extrémité est : fragment de la mappa mundi.



Fig. 8. Areines, abside, bas de paroi : deux apôtres.

peintures avec celles d'Avord. De notre côté, nous proposons de les rapprocher des peintures de l'église Saint-Nicolas à Areines, située aux portes de Vendôme (Loire-et-Cher). On observera, dans ces deux peintures, des caractéristiques communes significatives telles que, pour le Christ en majesté, des épaules étroites et affaissées, une manière particulière de faire dépasser la croix des limites de l'auréole, la position de l'Alpha et de l'Oméga autour du visage (fig. 5 et 7). La comparaison entre les apôtres d'Areines (fig. 8) et les figures de Chalivoy ayant conservé l'*intonaco* de la surface picturale, comme le Christ entrant à Jérusalem et chassant les marchands du Temple (fig. 9), ou les prophètes situés sur la voûte du chœur (fig. 10), apparaît déterminante. Les silhouettes dégingandées sont fines et allongées, les épaules



Fig. 7. Areines, cul-de-four de l'abside, Christ en majesté.



Fig. 9. Chalivoy-Milon, paroi nord du chœur, Christ chassant les marchands du Temple.

affaissées. Les longues mains aux doigts serrés présentent des paumes finement striées, de même que les cous. Dans les visages émaciés, les nez longs ont les narines écrasées, un trait blanc unique entoure les oreilles en « gouttes d'eau » et se prolonge sur les sourcils, les pommettes sont marquées d'un rond de couleur. Parfois, lorsqu'il est préservé, un fin trait blanc souligne délicatement l'ourlet des vêtements.

Malgré l'emploi d'une palette de couleurs différente (absence du jaune et du bleu-noir à Areines), la multiplicité des points de comparaison établit un lien de parenté certain entre les deux décors. Or, la datation des peintures d'Areines, situées vers le milieu du XII^e siècle⁷, confirme la datation proposée par Marcia Kupfer pour la réalisation des peintures de Chalivoy, soit les années 1130-1150.



Fig. 10. Chalivoy-Milon, voûte du chœur; prophète.

Cette période est caractérisée par des événements de grande importance, qui se répercuteront dans l'iconographie des peintures de Chalivoy. Localement, on assiste à un conflit opposant la seigneurie implantée sur le territoire de Chalivoy à l'abbaye Saint-Sulpice de Bourges pour la possession du prieuré. Dans une dimension plus générale, cette période est marquée par les événements qui, dans les années 1130, mobilisèrent une partie du clergé français en faveur du pape Innocent II contre l'antipape Anaclet II⁸. Innocent II, qui finit par l'emporter (1138), était soutenu par les moines réformés ainsi que par les clunisiens et les cisterciens⁹. Cet événement est d'autant plus important pour la compréhension de nos peintures qu'Elias, abbé de Saint-Sulpice de Bourges et promoteur vraisemblable de la reconstruction de l'église de Chalivoy, avait activement participé, aux côtés de Pierre le Vénérable et Bernard de Clairvaux, à la lutte contre Anaclet II¹⁰.

D'autre part, les années 1120-1140 sont marquées par des manifestations hérétiques, suscitées par les propos de Pierre de Bruis : celui-ci met en cause des points fondamentaux de la doctrine chrétienne, tels que l'importance de la tradition comme fondement de l'Eglise, la présence réelle du Christ dans l'eucharistie et l'adoration de la croix. Face au danger hérétique, l'Eglise réagit par l'écrit¹¹ mais aussi, semble-t-il, à travers des images-manifestes produites dans les années de controverse : la dernière Cène (en tant que thème eucharistique) et la crucifixion, soit deux thèmes controversés, apparaissent sur les façades de Saint-Gilles du Gard, Saint-Pons de Thomières (Languedoc), Champagnes-sur-Rhône (Ardèche), Vizille (Isère), ainsi que sur le tympan

de la cathédrale de Die (Drôme) et à Saint-Etienne de Condrieu (Rhône)¹². Les peintures de Chalivoy-Milon pourraient représenter une autre manifestation de la réaction de l'Eglise face au danger de l'hérésie.

La grande croix gemmée qui, dans la prieurale, couvre la voûte dans sa longueur et sa largeur, apparaît comme la clé de compréhension de ce vaste projet iconographique (fig. 2)¹³ : elle unit dans un ensemble cohérent le chœur et l'abside, espace réservé à la représentation céleste.

SYMBOLISME DE LA CROIX

Il semblerait qu'à Chalivoy-Milon, la signification de la croix relève d'une part de la tradition patristique, et d'autre part de la littérature du XII^e siècle, contemporaine de la réalisation des peintures.

Sous l'influence de la philosophie platonicienne, le signe de la croix est chargé, dès l'origine du christianisme, d'un sens symbolique extrêmement fort¹⁴. La tradition patristique s'inspire de deux passages de la lettre de saint Paul aux Ephésiens pour lui attribuer une dimension cosmique et, d'autre part, un pouvoir unificateur.

La dimension cosmique de la croix est suggérée par le passage 3, 18-19 de la lettre aux Ephésiens :

« ... afin qu'étant enracinés et fondés dans l'amour, vous puissiez comprendre avec tous les saints quelle est la largeur, la longueur, la profondeur et la hauteur, et connaître l'amour de Christ, qui surpasse toute connaissance, en sorte que vous soyez remplis de toute la plénitude de Dieu. »

L'interprétation du passage par Grégoire de Nysse, dont l'œuvre est connue en Occident à travers les traductions de Jean Scot Erigène, semble inspirer la littérature chrétienne à venir¹⁵. Il écrit :

« C'est pourquoi Paul donne à chaque branche (de la croix) son nom propre. Il nomme profondeur ce qui descend du centre, hauteur ce qui monte, largeur et longueur ce qui s'étend latéralement de chaque côté de la jonction. Par là il paraît signifier clairement qu'il n'y a rien dans l'univers qui ne soit sous l'empire de la nature divine, ni ce qui est au-dessus du ciel, ni ce qui sous la terre, ni ce qui s'étend latéralement de toutes parts jusqu'aux extrémités de l'univers »¹⁶.

Le sens cosmique de la croix, inspiré de la lettre aux Ephésiens, se retrouve chez Augustin puis chez les auteurs du Moyen Age : par exemple chez Jean Scot Erigène, Bède, Gerhoh de Reichersperg, Honorius Augustodunensis, Richard de Saint-Victor¹⁷.

Il faut aussi réserver une mention spéciale à Raban Maur, qui compile et développe dans ses *Louanges* toute la symbolique chrétienne de la croix à travers des figures imagées, accompagnées de leurs explications¹⁸. En particulier, certains passages peuvent nous aider à comprendre des images telles que celles de Chalivoy-Milon, où trente-deux martyrs et douze prophètes sont répartis entre les quatre branches de la croix : dans sa description de la figure V, l'édifice de Dieu entoure les quatre bras de la croix. Cet édifice est fait d'apôtres et de martyrs qui proclamèrent le Christ dans le monde entier, mais aussi de patriarches et de prophètes qui, avant l'Incarnation, étaient des exemples de vie pour les autres :

« ... (le temple de Dieu) se révèle avec exactitude dans la sainte croix, car c'est sur elle, c'est-à-dire sur la passion du Christ qu'a été fondée, bâtie, achevée et consacrée, l'Eglise catholique toute entière. »¹⁹

Dans son explication de la figure XV, Raban Maur place l'Agneau au centre de la croix ; autour, les quatre Évangélistes : leur témoignage est diffusé, tels les quatre



Fig. 11. Gourdon, paroi nord du chœur, apôtres.



Fig. 12. Gourdon, voûte du chœur.

fleuves du paradis, aux quatre extrémités de la terre²⁰. Cette image renvoie, une fois encore, à la dimension cosmique de la croix.

L'idée est reprise par Pierre le Vénérable dans son *traité contre les pétrobrusiens*. Selon l'abbé de Cluny, l'Eglise se répand peu à peu sur toute la surface de la terre, se dilatant par étapes en formant « comme un semis de points » qui évoquent à la fois un saint homme et un lieu consacré²¹. Dans une autre de ses œuvres, le *Sermon à la louange du saint Sépulcre*, Pierre le Vénérable s'inspire d'une tradition remontant à Cyril de Jérusalem²² pour placer Jérusalem et le Sépulcre au Centre de la terre, à partir duquel se répandent les bienfaits de la Résurrection²³ « des confins les plus extrêmes de l'Inde jusqu'aux limites des Gaules, du sud torride au nord glacé »²⁴.

A Chalivoy-Milon, la grande croix cosmique, portant en son centre l'Agneau, gagne symboliquement les quatre parties de la terre, diffusant le témoignage des Evangiles par l'intermédiaire des martyrs et des prophètes alignés entre les bras de la croix. Dans l'embrasure des fenêtres, les premiers évêques de Bourges et les premiers papes se situent à l'origine de « l'Eglise militante » et sont les « fondements mêmes du christianisme »²⁵.

En tant qu'image de l'Eglise diffusée aux quatre points de l'univers, l'iconographie se déployant dans le chœur de Chalivoy apparaît comme une seconde représentation du monde, la première, peinte sur le mur de la nef et donc réservée aux laïcs, prenant la forme plus directement saisissable d'une *mappa mundi*.

Outre sa dimension cosmique, la littérature patristique attribue à la croix un pouvoir de rassemblement. Cette interprétation est basée sur un autre passage de la lettre de saint Paul aux Ephésiens (2,14-16) :

« Souvenez-vous que vous étiez en ce temps-là sans Christ, privés du droit de cité en Israël, étrangers aux alliances de la promesse, sans espérance et sans Dieu dans le monde.

Mais maintenant, en Jésus Christ, vous qui étiez jadis éloignés, vous avez été rapprochés par le sang de Christ ».

Pour les auteurs chrétiens, ces versets évoquent l'effet unificateur de la croix : en étendant ses deux mains sur la croix, le Christ rassemble les deux peuples des Juifs et des Gentils, disséminés jusqu'aux extrémités de la terre²⁶.

De son côté, Grégoire de Nysse explique que le Christ, étendu sur la croix, donne sa cohérence à l'univers dont il est le créateur :

« ... les êtres célestes et les êtres infernaux et toutes les extrémités latérales de l'univers sont gouvernés et mainte-

nus par celui qui a montré dans la forme de la croix cette grande et indicible puissance... »²⁷.

L'idée d'une croix unificatrice qui rassemble les peuples dispersés à la suite du péché originel se rencontre chez Gouffridus, Honorius Augustodunensis, Hugues de Saint-Victor²⁸, mais aussi Pierre le Vénérable, dans son traité contre les pétrobrusiens.

Pour établir cette idée il reprend, dans un premier temps, la tradition patristique élaborée à partir du passage de saint Paul aux Ephésiens²⁹. Dans un second temps il utilise, de manière originale, deux passages de l'Ancien et du Nouveau Testaments : selon Isaïe 11,12,

« Il élèvera une bannière pour les nations, Il rassemblera les exilés d'Israël, Et il recueillera les dispersés de Juda, des quatre extrémités de la terre ».

Selon Matthieu 24, 29-30,

« ... le signe du Fils de l'homme paraîtra dans le ciel, toutes les tribus de la terre se lamenteront, et elles verront le Fils de l'homme venant sur les nuées du ciel avec puissance et une grande gloire. Il enverra ses anges avec la trompette retentissante, et ils rassembleront ses élus des quatre vents, d'une extrémité des cieux jusqu'à l'autre. »

Pour Pierre le Vénérable, la *bannière élevée pour les nations* d'Isaïe ainsi que le *Signe du Fils de l'homme* selon Matthieu renvoient dans les deux cas à la croix, qui rassemble les élus autour du Christ. Si le prophète fait allusion à la première venue, l'Evangéliste fait allusion à la seconde venue, au Jugement dernier et au salut éternel, les hommes étant alors assimilés à la société des anges³⁰ : le Christ, par sa mort, par la croix, reconstitue l'unité entre les deux peuples, mais aussi entre le terrestre et le céleste³¹. Quelques années plus tard, soit dès 1144, cette idée est à nouveau exprimée par l'abbé Suger qui voit dans l'instrument de la Passion le trait d'union entre l'homme et les anges³².

Le pouvoir unificateur de la croix cosmique est représenté figurativement à Chalivoy-Milon : en s'étendant sur la terre entière elle unit l'Eglise des élus rassemblés autour d'elle au monde céleste, représenté dans l'abside.

La croix réalise aussi le lien entre l'Agneau eucharistique, peint en son centre, et Dieu, représenté dans l'abside. Une situation proche apparaît dans l'église de Gourdon (Saône-et-Loire) dont les peintures, datées du milieu du XII^e siècle par Jens Reiche, sont donc contemporaines des peintures de Chalivoy³³. Des liens stylistiques entre les deux décors sont d'ailleurs attestés.

Sur la travée droite du chœur, les douze apôtres entourant le buste de prophètes sont réunis en deux groupes au sommet des murs nord (fig. 11) et sud. Une bande faîtière, interrompue par un médaillon portant l'Agneau, joint le



Fig. 13. Gourdon, arcade sud du chœur, le Christ et les pèlerins d'Emmaüs.

chœur à l'abside, lieu de représentation du Christ et du tétramorphe (fig. 12). Les arcatures aveugles situées sous les apôtres, dans le chœur, sont ornées de scènes bibliques : au nord, la Nativité et l'Annonciation, au sud, le Christ entouré des pèlerins d'Emmaüs (Luc 24, 13-35, fig. 13). Le Christ, de face, est entouré de Cléophas et de son compagnon ; il tient entre ses deux mains levées le pain rompu, reproduisant le geste liturgique du prêtre élevant l'hostie consacrée. Cette iconographie, très rare, trouve son correspondant exact dans la salle capitulaire de la Trinité de Vendôme dont les peintures sont datées par Hélène Toubert autour de 1100³⁴. Selon l'auteur, l'invention du schéma iconographique trouve son origine dans le contexte de la controverse eucharistique, suscitée par les propos hérétiques de Bérenger : le geste d'élévation qui identifie le Christ au prêtre peut s'expliquer par la volonté de son concepteur, sans doute Geoffroy de Vendôme (1093-1132), de proclamer l'enseignement de l'Eglise quant à la présence réelle du Christ dans l'eucharistie.

L'hérésie de Bérenger († 1088), qui éclate dès le milieu du XI^e siècle à Tours, puis celle de Pierre de Bruis qui, dans les années 1120-1140, touche essentiellement le sud-est de la France, repose sur l'idée que le Christ ressuscité restera étranger au monde terrestre jusqu'à la fin des temps et que, par conséquent, il ne peut être physiquement présent dans l'eucharistie, d'ailleurs soumise à la destruction et au fractionnement³⁵. L'Eglise s'oppose à l'hérésie en affirmant que les *oblatae*, les offrandes du sacrifice eucharistique, sont bien transportées de l'autel terrestre à l'autel céleste, figure du Christ, où elles sont transformées en corps et en sang du Christ³⁶. A Chalivoy-Milon comme à Gourdon, le lien entre l'Agneau eucharistique et le Christ est visuellement attesté : par un bandeau à Gourdon, une branche de la croix à Chalivoy.

La doctrine eucharistique de l'Eglise est établie, dès l'époque carolingienne, par Paschase Radbert, pour ensuite être développée par Lanfanc au XI^e siècle, Pierre le Vénérable et Hugues de St-Victor au XII^e siècle. Si Pierre le Vénérable reprend la démonstration de ses prédécesseurs³⁷, Hugues de St-Victor propose une nouvelle argumentation, inspirée de la philosophie néoplatonicienne. Dans son *Commentaire de la hiérarchie céleste* de Denys l'Aréopagite, écrit autour de 1125, l'abbé de Saint-Victor considère l'eucharistie comme le signe privilégié de l'invisible, là où se manifeste la divinité³⁸.

Dans son ouvrage consacré aux *Sacrements de la foi chrétienne*, écrit vers 1133, l'abbé de Saint-Victor affirme

que les sacrements liturgiques, dispensés par l'intermédiaire indispensable de l'Eglise, sont les points de départ d'une ascension progressive vers Dieu³⁹. Les sacrements, et en premier lieu le sacrifice eucharistique, créent donc un lien privilégié entre les mondes terrestre et céleste, ménageant l'accès et le retour à Dieu.

C'est cette même idée qu'exprime Suger dans son récit de la consécration de Saint-Denis, écrit en 1144, sans doute sous l'influence directe de l'abbé de Saint-Victor⁴⁰. Le texte s'achève par une prière au Christ qui, par les sacrements liturgiques et l'eucharistie, a

« uni harmonieusement les choses matérielles aux immatérielles, les corporelles aux spirituelles, les humaines aux divines », les ramenant à leur principe, à Dieu⁴¹.

Pour Hugues de Saint-Victor, la vertu qu'il attribue au sacrement est semblable à celle de la représentation figurée, et en particulier les représentations du monde. C'est ce qu'il expose dans son *de arca Noe*, rédigé entre 1128 et 1135, où il décrit à ses élèves de l'école monastique une grande mappemonde, comparable à celle qui ornaît, à la même époque, la nef de Chalivoy-Milon.

MAPPEMONDE

Conformément à l'exégèse visuelle développée par l'abbé de Saint-Victor⁴², la figure en tant que représentation du monde s'offre à la méditation des fidèles, permettant ainsi une remontée graduelle du multiple à l'unité, des œuvres de la création à ce Dieu enserrant le monde de ses bras, dominant et résolvant « l'épars et le divers » en une véritable et suprême unité⁴³. En vue de cette ascension, l'imagination qu'elle suscite la rend même supérieure au pouvoir du mot.

Le pouvoir de médiation qu'Hugues de Saint-Victor confère à l'image, trait d'union entre le terrestre et le céleste, est donc équivalent à celui que l'abbé Suger attribue à la lumière⁴⁴. C'est en raison de son pouvoir de médiation que l'image doit être peinte sur les murs : en reproduisant la figure et la forme de l'éternel et malgré son aspect matériel, elle participe en quelque sorte au divin⁴⁵.

Par plusieurs aspects, les peintures de l'église berri-chonne semblent donc refléter la pensée des auteurs du second quart du XII^e siècle, Pierre le Vénérable, Hugues de Saint-Victor et Suger, tous participant à la lutte contre les hérésies et contre l'antipape Anaclet II, lutte à laquelle participe le concepteur des peintures de Chalivoy-Milon, l'abbé Elias de Bourges. Selon le système néo-platonicien adopté par Hugues de Saint-Victor, la Lettre (les saintes Ecritures), l'image, les sacrements ainsi que les œuvres de la création sont autant de supports à la méditation, amenant progressivement le fidèle, *per visibilia in invisibilia*, à la contemplation des réalités célestes, cette « restauration » ou retour à Dieu ne pouvant toutefois se faire que dans le cadre de l'Eglise et par la médiation des prêtres, ses représentants.

Les liens entre les peintures de Chalivoy et la pensée victorine pourraient nous aider à comprendre la signification du curieux motif ornant le sommet de chacune des quatre fenêtres du chœur de l'église. Là, entre chaque couple d'évêques et de papes, apparaît une « rosace » à trente-deux rayons (fig. 3). Un exemple proche apparaît dans l'église paroissiale Notre-Dame de Chemillé (en Maine-et-Loire, possession de la Trinité de Vendôme), dont les peintures sont datées par Christian Davy des années 1170-1180 : dans l'embrasure des deux fenêtres absidales le « disque solaire »,



Fig. 14. Die, chapelle Saint-Nicolas, élément central de la mosaïque : motif rayonnant.

cette fois-ci divisé en 8 rayons, est entouré de deux martyrs portant la palme⁴⁶.

Les conventions iconographiques, établies en France comme en Italie, réservent la partie sommitale de la fenêtre à la manifestation divine. C'est ce que l'on observe, par exemple, dans la crypte de l'église Saint-Vincent sur le Volturne (Molise), dont les peintures sont datées des années 830-840. Ici, la fenêtre sud est ornée d'une main divine, source des nuées se diffusant sur toute la longueur du transept. A Saint-Plancard, dans le Roussillon, les peintures du XI^e siècle présentent, au niveau de la fenêtre axiale de l'abside principale, une main bénissant entourée de deux anges⁴⁷. Plus proche de Chalivoy-Milon, dans l'église de Méobecq consacrée en 1048, un médaillon crucifère porté par deux anges orne une des fenêtres de l'abside⁴⁸. Enfin, dans l'église Saint-Nicolas d'Areines, les peintures au style proche de Chalivoy présentent, autour d'une des deux fenêtres absidales, une main bénissant entre deux militaires nimbés.

La tradition iconographique étant fermement établie, il est vraisemblable que la « rosace » de Chalivoy soit la manifestation symbolique du divin. Par sa forme particulière, elle rappelle l'élément central de la mosaïque de Die, sans doute réalisée du temps de Ulric, évêque dans les années 1130 à 1144 (fig. 14)⁴⁹, un des destinataires du *Contra Petrobrusianos* de Pierre le Vénérable, ardent promoteur de la réforme et partisan d'Innocent II, aux côtés de l'abbé Elias de Bourges. C'est aussi de son temps qu'à été réalisé le décor de la cathédrale, témoin monumental de la réaction de l'Eglise face à l'hérésie pétrobrusienne.

Au centre du tapis mosaïqué de la chapelle épiscopale apparaît un disque à vingt-trois pointes entourant un deuxième cercle percé de douze « clous », lui-même contenant un petit carré dont chaque côté se prolonge par trois triangles emboîtés. Située au centre d'une représentation totalisante de la création, irriguée par les flots des quatre fleuves du paradis, la forme géométrique complexe renvoie manifestement à l'origine du monde, soit à l'action primordiale du Dieu créateur de l'univers. Selon la conception platonicienne en effet, conception transmise entre autres par Hugues de Saint-Victor et qui se développe au XII^e siècle dans le milieu de l'école de Chartres et des disciples de son chancelier Gilbert de la Porrée (1126-1137), les êtres se déroulent et se multiplient à partir de l'Unité première de Dieu : « unité parfaite, pure simplicité et simple pureté,

source, stabilité, lieu de toute autre unité, et donc de tous les êtres, car l'unité est source de l'être même »⁵⁰.

Pour représenter l'ordre du monde et sa procession de l'Un au multiple Denys utilise, selon la traduction de Jean Scot Erigène, l'image du soleil ardent ou le symbole géométrique du *cercle rayonnant à partir de son centre*⁵¹. Dans un autre ouvrage du moine irlandais sur la représentation du monde, le *Periphyseon* ou *de divisione naturae*, celui-ci reprend le symbole géométrique pour expliquer la nomenclature des causes primordiales de la création : à l'image des rayons d'un cercle qui émanent de son centre, celles-ci sont issues de la Cause de toutes causes, de Dieu, équidistantes les unes des autres, sans liens hiérarchiques, subsistant en l'Un sous un mode simple et indivis⁵². Selon Marie-Thérèse d'Alverny, le *de divisione naturae* aurait été redécouvert au XII^e siècle, notamment par l'intermédiaire du *Clavis Physicae* d'Honorius Augustodunensis (v. 1080-v. 1157)⁵³.

La procession de l'Un au multiple que Jean Scot Erigène figure sous la forme d'un cercle divisé en rayons rappelle l'image du disque tel qu'il est peint au sommet des fenêtres de Chalivoy-Milon, comme à Chemillé.

Grâce à des parallèles proches et bien datés, on peut situer avec certitude les peintures de Chalivoy-Milon dans le deuxième quart du XII^e siècle. Cette datation se voit confirmée par une iconographie spécifique, dont le choix semble d'une part refléter la réaction à l'hérésie pétrobrusienne, et d'autre part être liée à la redécouverte de textes platoniciens et néoplatoniciens, surtout réalisée au sein des écoles de Chartre et de Saint-Victor. La controverse eucharistique, sujet constant de préoccupation pour l'Eglise, connaît des épisodes particulièrement virulents : à l'époque carolingienne avec Ratramne, au XI^e siècle avec Bérenger, au XII^e siècle avec Pierre de Buis. A chaque fois, l'hérésie rencontre ses opposants et coïncide avec l'apparition d'images-manifestes, qui s'inspirent tous des premiers modèles carolingiens⁵⁴. Le statut de ces images suscite des questionnements : faisaient-elles face à un danger hérétique véritable ou avaient-elles seulement pour fonction de démontrer la puissance de l'Eglise ?

Avec des exemples comme Chalivoy-Milon, le statut de l'image change : comme le propose Hugues de Saint-Victor, la figure est source d'enseignement et sert d'objet à la méditation, élevant le spectateur à la réalité supérieure et divine qu'elle représente.

Œuvre emblématique de la Renaissance du XII^e siècle, cette peinture extrêmement complexe et articulée n'a sans doute pas encore livré tous ses secrets. On peut en effet s'interroger sur le choix ayant déterminé l'ordre des scènes bibliques et la stricte séparation des séraphins sous le cul-de-four de l'abside, ou encore la référence récurrente au chiffre quatre et à ses multiples dans l'organisation du discours iconographique : deux fois douze Vieillards, quatre fois trois prophètes, huit fois quatre martyrs autour des quatre branches de la croix, trente-deux rayons du disque solaire.

On peut aussi s'interroger sur les modes de transmissions des motifs, transmission que se fait sur un plan Ouest-Est, de la région tourangelle et du Vendômois à la Bourgogne : le « disque solaire », symbole de l'origine divine du monde, se retrouve, en Vendômois, à Chemillé, à Chalivoy-Milon dans le Berry et à Die, dans la Drôme. L'utilisation *dirigée* de la scène des pèlerins d'Emmaüs se rencontre, autour de 1100, à Vendôme comme sur un feuillet enluminé à Tours, pour ensuite réapparaître en Bourgogne, à Gourdon, au moment de la résurgence de l'hérésie, soit un demi-siècle plus tard.

Ces réutilisations suggèrent l'existence d'un « catalogue » de motifs circulant dans les milieux réformateurs, dont les

représentants avaient d'ailleurs très souvent l'occasion de se rencontrer, lors des conciles.

* Barbara Franzé, docteur en histoire de l'art médiéval, Université de Lausanne

¹ M. KUPFER, *The lost mappamundi at Chalivoy-Milon*, in *Speculum* 66, 1991, pp. 540-571 ; *Idem*, « Chalivoy-Milon, Rotational Narrative and the Polemics of Ecclesiastical Reform », in *Romanesque wall painting in central France, The politics of narrative*, New Haven, Londres, 1993, pp. 76-97 et fiche p. 160-169. Voir aussi Y. CHRISTE, *A propos de deux découvertes récentes : les peintures de la cathédrale de Nevers et de Saint-Silvain de Chalivoy-Milon*, in *Cahiers archéologiques*, 1993, pp. 91-98 et *idem*, *L'apocalypse de Jean : sens et développements des ses visions synthétiques*, Paris, 1996, pp. 182-184.

² Voir par exemple les églises de Saint-Chef (Isère) et Château-Gontier (Mayenne), toutes deux datables de la seconde moitié du XI^e siècle. Pour la distribution des peintures, voir le schéma établi par M. KUPFER, « Chalivoy-Milon... », *op. cit.*, fig. 55.

³ Soit les martyrs Vincent et Laurent à l'ouest, les papes Urbain et Sixte à l'est.

⁴ Autour de la fenêtre ouest, Marcia Kupfer reconnaît Palladius, évangelisateur de l'Irlande et Senesinus, évêque de Bourges.

⁵ La composition de ces personnages nus groupés en rang serré est proche du groupe des élus ornant la façade occidentale de Poncé-sur-le-Loir (Sarthe).

⁶ Cf M. KUPFER, *The lost... op. cit.*

⁷ Datation proposée dans mon article par comparaison avec une enluminure de Tours : *Une lecture en contexte : les peintures de l'église Saint-Nicolas de Tavant*, in *Hortus artium medievalium* 13/2, Zagreb-Motovun, 2007, pp. 473-476. Voir aussi S. TROCME, *L'église d'Areines et ses fresques*, in *Bulletin de la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois*, 1936, pp. 1-55 ; Dom J.-M. BERLAND, *Val de Loire roman* (Zodiaque, 3^e édition), La Pierre-qui-Vire, 1980, p. 27 ; C. DI MATTEO, *L'église d'Areines et ses peintures murales*, in *Congrès archéologique de France 139 (CAF)*, 1981, *Blésois et Vendômois*, 1986, pp. 116-119 ; V. JUHEL, *Areines, Loire-et-Cher*, in *Les peintures murales romanes de la vallée du Loir*, Ch. DAVY, V. JUHEL, G. PAOLETTI, Vendôme, 1997, pp. 100-105.

⁸ M. KUPFER, « Chalivoy-Milon... », *op. cit.*, pp. 93-97. Selon l'auteur, certains épisodes visibles à Chalivoy-Milon, tels que la trahison et le paiement de Judas, pourraient être interprétés comme une attaque directe contre l'antipape Anaclet et son principal soutien en Aquitaine, l'évêque Girard d'Angoulême, fréquemment accusés de simonie.

⁹ A. GRABOÏS, *Le schisme de 1130 et la France*, in *Revue d'histoire ecclésiastique* 76, 1, 1981, pp. 593-612.

¹⁰ Une lettre de Pierre le Vénérable le cite parmi les membres du clergé présents lors du concile de Pise en 1135, organisé afin de procéder à l'excommunication d'Anaclet II. *The letters of Peter the Venerable*, G. CONSTABLE (ed.), 2 vol., Cambridge, 1967, vol. 1, pp. 50-52, n°27 et vol. 2, pp. 113-114. Cité par M. KUPFER, *The lost... op. cit.*, p. 551. L'auteur souligne aussi les « liens étroits », personnels et politiques, qui unissent les abbés de Cluny de Saint-Sulpice et cite pour preuve G. CONSTABLE (ed.), *op. cit.*, vol. 2, pp. 304-310. Elias recevra aussi le soutien de l'abbé de Cluny et de Bernard de Clairvaux lorsque, évêque d'Orléans entre 1137 et 1144, les anti-réformistes contestent la validité de sa charge. La légitimité d'Elias à l'évêché d'Orléans est violemment mise en cause par les évêques d'Arras, Reims et Beauvais, qui obtiennent sa destitution en 1144, malgré l'intervention de Pierre le Vénérable et Bernard de Clairvaux auprès des papes Innocent II, Lucius II et Eugène III : *ibid.*, vol. 1, n°11, p. 17-18 ; n°116, p. 308-309 ; n°122, p. 315-216. Bernard de Clairvaux : *Sancti Bernardi Opera*, J. LECLERCQ, H. ROCHAIS (éd.), 8 vol., Rome, 1957-1977, vol. 7, n°126, pp. 309-319 et n°129, pp. 190-199.

¹¹ Voir par exemple le traité de Pierre le Vénérable, rédigé dans les années 1138-1141 : *Contra Petrobrusianos hereticos*, J. FEARNES (a cura di), CCCM, 10, Turnhout, 1968, pp. XIII-XIV. J. LECLERCQ, *Pierre le Vénérable*, Paris, 1946 ; J.-P. TORRELL, D. BOUTHILLIER, *Pierre le Vénérable, abbé de Cluny, le courage de la mesure*, Chambray, 1988. A propos de Pierre le Vénérable et l'hérésie pétrobrusienne, voir en particulier : D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure, Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam 1000-1150*, Paris, 2000 (2^e éd.), pp. 113-123.

¹² *Idem*, pp. 119-120.

¹³ La fonction clé de la croix a aussi été relevée par M. KUPFER, « The cross as keystone », in *Romanesque... op. cit.*, p. 81 ss.

¹⁴ G. B. LADNER, *St. Gregory of Nyssa and St. Augustine on the symbolism of the Cross*, in *Late classical and mediaeval studies in honor of Albert Mathias Friend*, Princeton, 1955, pp. 88-95 ; J. DANIELOU, *Le symbolisme cosmique de la croix*, in *La maison-Dieu* 73, 1963, pp. 23-36 ; H. RAHNER, « Das Mysterium des Kreuzes », in *Griechische Mythen in christlicher Deutung*, Bâle, 1984, pp. 55-73.

¹⁵ Jean Scot Erigène a aussi traduit l'œuvre de Maxime le Confesseur. M.-T. D'ALVERNY, *Le cosmos symbolique du XII^e siècle*, in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire* 29, 1954, pp. 31-81, ici p. 43 et note 2.

¹⁶ *Homélie I sur la Résurrection*, PG 46, 624B, J. DANIELOU (trad.), *op. cit.*, p. 27.

¹⁷ Saint Augustin, PL 35, 1949 ; PL 38, 371 ; PL 38, 903. Jean Scot, *liber versusum plurimorum*, PL 122, 1222C : *Ecce crucis lignum quadratum continet orbem, In quo pendeat sponte sua Dominus, ...* ; Bède, *Opera homelítica*, 2, 23, CC 122, p. 355, 204-208 ; Honorius Augustodunensis, *Speculum Ecclesiae*, PL 172, 946B-C et 1125D ; Gerhoh de Reichersperg, PL 193, 1066B ; Richard de St-Victor, PL 196, 524.

¹⁸ Raban Maur, *Louanges de la Sainte Croix*, M. Perrin (trad.), Paris-Amiens, 1988.

¹⁹ Raban Maur, *op. cit.*, p. 110. Pour Pierre Damien, la sainte Eglise universelle, née du côté du Christ sur la croix et répandue dans les quatre parties de la terre, est construite sur les quatre piliers des évangélistes : *Sermo de sancto Matthaeo apostolo et evangelista*, PL 144, 779D-780A. Cette idée semble remonter à Irénée, *Contre les hérésies*, F. SAGNARD (trad.) (Sources chrétiennes 34), Lyon, 1952, livre III, p. 195 : « L'Eglise est semée sur toute la terre... L'Evangile et l'Esprit (souffle) de vie sont la colonne et le fondement de cette Eglise. Il y a quatre colonnes (représentant les quatre coins du monde), d'où partent quatre souffles vivifiants... »

²⁰ Raban Maur, *op. cit.*, p. 125.

²¹ *Contra Petrobrusianos hereticos*, 109-110, pp. 65-66 : du temple de Rome aux églises chrétiennes et de là aux rivières gauloises avec ses saints, et aux régions orientales avec ses propres saints. D. IOGNA-PRAT, *op. cit.*, p. 173.

²² *Catechisis*, 13, PG 33, 805B : le Golgotha, centre du monde, d'où l'histoire sainte s'est emparée du monde entier.

²³ Pierre le Vénérable, *Sermo in laude dominici sepulchri, Sermones tres*, G. CONSTABLE (éd.), *Revue bénédictine* 64, 1954, pp. 238-239.

²⁴ D. IOGNA-PRAT, *op. cit.*, p. 172, se référant au *Sermo in laude dominici sepulchri*, p. 238.

²⁵ D. RUSSO, *Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines)*, in *Revue Mabillon* 72, 2000, pp. 57-87, ici p. 68, à propos des martyrs des III^e et IV^e siècles représentés, à Berzé-la-Ville, sous le cul-de-four de l'abside.

- ²⁶ Par exemple Athanase, *De incarnatione*, 25, cité par J. DANIELOU, *op. cit.*, p. 25 ou Irénée, *Adv. Haer.*, V, 17, 4 : « En effet, comme nous avons perdu (le Verbe) par le bois, c'est par le bois qu'à nouveau il a été manifesté à tous, réunissant, comme l'a dit un de nos prédécesseurs, les deux peuples en un seul Dieu par l'extension de ses mains. Il y a deux mains en effet parce que les deux peuples étaient disséminés jusqu'aux extrémités de la terre ».
- ²⁷ *Contre Eunome* III 3, 39-40 ; *Grande Cathéchèse*, XXXII, 6-7 ; *Homélie sur la Résurrection* I, PG 46, 624C *ibid.* p. 28 et 30.
- ²⁸ Goffridus, *Sermones in nat. Domini*, 3, PL 157, 246D : « *primus enim homo peccaverat, et confractus est... sed Deus misericors compatiens misero, collegit fracturas, et conflavit igne charitatis in cruce, et quod confractum fuerat, integram fecit.* » Honorius Augustodunensis, *Sacramentarium*, PL 172, 747C et 795B : « *Adam per quatuor partis mundi dispersus erat ; Adam salvatio quatuor partes mundi comprehendit statu corporis sui in ligno.* » Hugues de Saint-Victor, PL 176, 695D : « *per quatuor partes mundi diffusus est et dissipatus. Cum autem colligitur et revocatur, primum de quatuor partibus mundi ad arcam, id est Ecclesiam accedit, et inde sursum ascendens paulatim se in unum collegit, quousque ad summum perveniat.* »
- ²⁹ *Contra Petrobrusianos haereticos*, 136, p. 79, 2-10.
- ³⁰ *Ibidem*, 137-139, pp. 80-81.
- ³¹ J. DANIELOU, *op. cit.*, p. 31.
- ³² « (la croix) est dans la gloire, non tant aux yeux des hommes qu'aux yeux des anges eux-mêmes, signe du Fils de l'Homme apparaissant à la fin des temps dans le ciel » : Suger, *L'œuvre administrative*, 11, *Le crucifix d'or*, F. GASPARRI (trad. et comm.), Paris, 1996, tome 1, pp. 126-127. Ce texte a été écrit entre en 1144-1145 et 1148-1149 : *ibidem*, pp. LV-LVI.
- ³³ J. REICHE, *Architektur und Bauplastik in Burgund um 1100 : die Kirchen von Gourdon und Mont-Saint-Vincent* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 12), Petersberg, 2002, pp. 118-128. Voir aussi M. DUFOUR, A. PERNETTE, *Le décor peint de l'église de Gourdon (Saône-et-Loire)*, in *Revue de la Physiophilie* 113, 1990, pp. 41-57 et la mention de J. KAGAN, *Les peintures de Gourdon, église de l'Assomption, D'ocre et d'azur, Peintures murales en Bourgogne : catalogue de l'exposition*, Musée archéologique, Dijon, 4 juillet-20 septembre 1992, D. RUSSO (éd.), Dijon, 1992, pp. 220-221.
- ³⁴ H. TOUBERT, *Les fresques romanes de Vendôme II. Etude iconographique*, in *Revue de l'art* 53, 1981, pp. 23-38 ; *idem*, *Les fresques de la Trinité de Vendôme, un témoignage sur l'art de la réforme grégorienne*, in *Cahiers de civilisation médiévale* 26, 1983, pp. 297-326 ; *idem*, *Peinture, iconographie et histoire. La salle capitulaire de la Trinité de Vendôme*, in *Peintures murales romanes, Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Sainte-Lizaigne, Plaincourault* (Cahiers de l'Inventaire 15), Malesherbes, 1988, pp. 29-39. Marcello Angheben se montre méfiant vis-à-vis d'un rapprochement Vendôme-Gourdon : pour lui, les contextes dans lesquels s'inscrivent les deux peintures sont trop différents pour le justifier. M. ANGHEBEN, *Les chapiteaux romans de Bourgogne, Thèmes et programmes*, Turnhout, 2003, pp. 105-111.
- ³⁵ *Dictionnaire de géographie et d'histoire ecclésiastique*, VIII, 386-407, en particulier pour la doctrine : 400-407.
- ³⁶ Paschase Radbert, *De corpore et sanguine Domini*, c. VIII, PL 120, 1287-1288 ; B. B. BOTTE, *L'ange du sacrifice et l'épiclese de la messe romaine au Moyen Age*, in *Recherches de théologie ancienne et médiévale* 1, 1929, pp. 285-308. Le lien entre les deux autels sont aussi attesté, par exemple, par Raban Maur, *Liber de sacris ordinibus*, PL 112, 1182 et *Expositio Quotiens contra se*, PL 96, 1496 : « *Hinc ergo pensemus quale sit pro nobis hoc sacrificium, quod pro absolutione nostra passionem unigeniti Filii semper imitatur. Quis enim fidelium habere dubium possit ipsa immolationis hora ad sacerdotis vocem coelos aperiri, in illo Jesu Christi mysterio angelorum choros adesse, summis ima sociari, terram coelestibus jungi, unum quid ex visibilibus et invisibilibus fieri.* » Voir aussi, par exemple, Odon, *Expositio in canonem missae*, PL 160, 1066-7 : « *non transfertur de loco ut de pane fiat caro ; transfertur tamen ab altari ad coelum, qui transfertur de pane ad Deum. Sed quia Deus est ubique, non fit loci mutatione ut conjungatur Deo de pane facta caro.* »
- ³⁷ *Contra Petrobrusianos hereticos*, 153-210, pp. 87-125.
- ³⁸ *In Hierarchiam Coelestem S. Dionysii Areopagitae secundum interpretationem Joannis Scoti*, lib. II, PL 175, 953D-954C.
- ³⁹ Hugh of St Victor, *On the Sacraments of the Christian Faith*, R. J. Deferrari (ed.), Cambridge, 1951, p. 155, 148, 474-475. Cité par M. T. GIROLIMON, *op. cit.*, p. 138.
- ⁴⁰ Certains auteurs estiment que Suger et Hugues de Saint-Victor étaient en relation directe. C. RUDOLPH, *Artistic change at Saint-Denis: Abbot Suger's program and the early twelfth-century controversy over art*, Princeton, 1990 et Suger, *Œuvres*, *op. cit.*, pp. XXXIII-LIV.
- ⁴¹ *Ibidem*, p. 53. La prière se poursuit : « Toi qui, en les purifiant par les sacrements, les ramènes à leur principe, les restaures invisiblement par toutes ces bénédictions visibles et par d'autres semblables, Toi qui transformes miraculeusement l'Eglise présente en royaume céleste afin que, lorsque Tu remettras le royaume à Dieu le Père, dans ta toute-puissance et ta miséricorde, Tu fasses de nous une créature angélique, du ciel et de la terre une seule république. »
- ⁴² P. SICARD, *Diagrammes médiévaux et exégèse visuelle. Le Libellus de Formatione arche de Hugues de Saint-Victor*, Turnhout, 1993.
- ⁴³ D. LECOQ, *La « mappemonde » du De arca Noe mystica de Hugues de Saint-Victor (1128-1129)*, in *Géographie du monde au Moyen Age et à la Renaissance*, M. PELLETIER (dir.), Paris, 1989, pp. 9-30 p. 18. Barbara Obrist écrit : « En décrivant une image de l'arche de Noé Hugues propose à ses élèves et chanoines un support matériel à la contemplation. Ce support a pour fonction d'activer l'œil intérieur et de permettre la vision – c'est-à-dire la compréhension du status universalis ecclesie, composé d'une dimension terrestre, charnelle, visible et d'une dimension céleste, spirituelle et invisible. L'image peut assurer cette fonction parce que, dans une perspective néoplatonicienne (Boèce), elle renferme la forme ou le type. Le regard de l'âme s'assimile alors la forme et la transfère dans la sphère purement spirituelle. » B. OBRIST, *Image et prophétie au XII^e siècle : Hugues de Saint-Victor et Joachim de Flore*, in *Mélanges de l'Ecole française de Rome* 98, 1, 1986, pp. 35-63 ici p. 41.
- ⁴⁴ O. VON SIMSON, *The gothic cathedral. Origins of gothic architecture and the medieval concept of order*, Princeton, 1974, pp. 114-115.
- ⁴⁵ *De sacramentis christiane fidei*, II, l. 12, PL 176, 412.
- ⁴⁶ C. DAVY, *La peinture murale romane dans les pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval, 1999, pp. 187-193.
- ⁴⁷ J. OTTAWAY, *Une application du cd photo aux peintures murales : l'exemple de Saint-Plancard*, in *Mélanges de l'Ecole française de Rome, Moyen Age* 106, 1, 1994, pp. 189-209.
- ⁴⁸ E. VERGNOLLE, *Peinture et architecture, l'ancienne église abbatiale de Méobecq*, in *Peintures murales...*, *op. cit.*, pp. 13-19.
- ⁴⁹ H. DESAYE, *La chapelle épiscopale de Saint-Nicolas à Die et sa mosaïque*, in *CAF* 150, Moyenne vallée du Rhône, 1992, pp. 144-158.
- ⁵⁰ M. H. VICAIRE, *Les porrétains et l'avicennisme avant 1215*, in *Revue des sciences philosophiques et théologiques* 26, 1937, pp. 449-498, ici p. 452. Certains cisterciens véhiculent eux aussi cette conception du monde issu de l'Un : M. D. CHENU, *Platon à Cîteaux*, in *Archives d'histoire doctrinale et littéraire* 29, 1951, pp. 99-133.
- ⁵¹ *De div. nom.*, PL 122, 1122 C : « *sicut in medio circuli ab omnibus in circulo circumpositis rectis lineis, et sicut signo efformata multa participant principalis exempli signo, et in unoquoque efformatorum toto et eodem existente, et in nullo secundum nullam partem.* » 1149B : « *et in centro omnes circuli linea secundum primam unitatem consubstitutae sunt. Et omnes habet signum in semetipso simplas uniformiter unitas ad se invicem, et ad unum principium, ex quo procedebant, et in ipso quidem centro universaliter adunantur.* »
- ⁵² Jean Scot Erigène, *De la division de la nature, Periphyseon*, livre III, *La Nature créée créatrice, introduction*, F. BERTIN (trad.), Paris, 1995, pp. 76-77.

⁵³ M.-T. D'ALVERNY, *Le cosmos...*, op. cit., pp. 31-81 ; P. LUCENTINI, *La Clavis Physicae di Honorius Augustodunensis e la tradizione eriugeniana nel secolo XII*, in *Jean Scot Erigène et l'histoire de la philosophie*, Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, n° 561, Laon 7-12 juillet 1975, Paris, 1977, pp. 405-414.

⁵⁴ Dans deux manuscrits carolingiens, issus des ateliers de Tours (Paris, BNF, ms lat. 9385, 179v et ms lat. 1, 329v), une enluminure présente le Christ en majesté, tenant entre les doigts repliés de sa main droite une hostie. Pour Meyer Schapiro, l'iconographie est à situer dans le contexte de la controverse eucharistique du IX^e siècle. Ce schéma réapparaît au XI^e siècle sur un feuillet conservé dans le trésor de la cathédrale d'Auxerre, dans les peintures de Tavant et sur un chapiteau de Saint-Germain-des-Prés. M. SCHAPIRO, *Two romanesque Drawings in Auxerre and some iconographic Problems*, in *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, D. E. MINER (ed.), Princeton, 1954, pp. 331-349 ; D. SANDRON, *Saint-Germain-des-Prés. Les ambitions de la sculpture de la nef romane*, in *Bulletin monumental*, 1995, pp. 333-350. Voir aussi mon article, op. cit., pp. 473-476.

DJELO RENESANSNE DVANAESTOGA STOLJEĆA: FRESKE U CHALIVROY-MILONU (POKRAJINA CHER)

SAŽETAK

Zidne slike prioratske crkve u Chalivoy-Milonu (koja pripada opatiji Saint-Sulpice u Bourgesu) pouzано su datirane u drugu četvrtinu XII. stoljeća. Osim promjene titulara i funkcije crkve, koja se dogodila 1127. godine, dataciju je potvrdila stilska analiza kojom je ukazana njihova srodnost s pouzdano datiranim djelima, poput zidnih fresaka crkve u Areinesu (Loire-et-Cher). U Chalivoy-Milonu freskama je prvenstveno bio ukrašen prostor namijenjen redovnicima, dakle svetište te svod i zidovi kora

Opat Elias iz Bourgesa, koji je zasigurno autor programa, pripadao je pokretu reforme Crkve čiji su ciljevi, između ostalog, potpora papi Inocentu II. protiv njegova rivala Anakleta II. te borba protiv heretičkih učenja Pierre de Bruisa. Čini se da zidne slike u Chalivoy-Milonu odražavaju izazove vremene te uprizoruju jedan utvrđen i poprilično razrađen program. Direktne poveznice figuralnoga djela i suvremenih tekstova, koji su proizašli iz reformatorskoga miljea, potkrepljuju tu tvrdnju.

Prema patrističkoj tradiciji, kojoj je pripadao i Raban Maur, motiv velikoga križa koji krase svod kora crkve ima dva značenja: simbolizira univerzalnost poruke Evanđenja i ujediniujuću moć Križa. U XII. stoljeću tu su interpretaciju preuzeli neki autori, poput Honorija iz Autuna i Petra Prečasnog, koji pridaju križu moć sjedinjenja zemaljskog i nebeskog, simbolično prikazanu u svetištu i kora crkve u Chalivoy-Milonu. U svojstvu antiheretičkoga očitovanja, križ je poveznica euharistijskog Jaganjca, naslikanog u njegovu središtu, i božanskoga prostora. Takvu poveznicu nalazimo i u prikazima u crkvi u Gourdonu (Saône-et-Loire) čije su freske kronološki i stilski bliske onima u Chalivoy-Milonu.

Križ koji ima ujediniujuću moć te se širi na četiri strane svijeta je simbolički način prikazivanja Univerzuma. Ista tema, ovaj puta prikazana na dostupniji i neposredniji način u obliku *mappae mundi*, krase južni zid broda, dakle prostor namijenjen laicima.

Čini se da se prisustvo toga motiva može povezati s djelom Huguesa iz Saint-Victora i njegove škole. Još jedan motiv, koji se pojavljuje na vrhu sva četiri prozora kora, bi mogao svjedočiti o istome izvoru inspiracije: rozeta s 32 zrake odjeljuje figure biskupa, papa i mučenika, koji su prikazani na unutarnjim stranama prozora. Već svojim smještajem motiv prirodno upućuje na božansko očitovanje. Osim toga, podsjeća na rozetu smještenu u središtu mozaika u crkvi u Dieu, koju je dao izgraditi jedan od aktivnih promicatelja Reforme. I ovdje, a vjerojatno i u Chalivoyu, prikazan je "sunčani" disk koji prema neoplatonističkoj koncepciji (Dionizije Areopagit i Ivan Skot Eriugena) ukazuje na božanski impuls iz kojega je sve stvoreno. Tu koncepciju u XII. stoljeću otkrivaju i šire škole u Chartresu i opatiji Saint-Victor.

Proučavanja zidnih slika crkve u Chalivoy-Milonu potvrdila su, s jedne strane, izradu unaprijed određenog programa koji ih čini istinskim figuralnim očitovanjem reformatorskoga pokreta. S druge strane, zbog utvrđenih poveznica s suvremenim tekstovima, te bi freske mogle ukazivati na evoluciju vrijednosti pripisane slici, svojstvenu za početak skolastičke epohe.

Prevela: Iva Marić