

bfo-Journal
3.2017

bauforschungonline.ch

Hybrid Forms: Architectural Ornament and Intercultural Dialogues

Formes hybrides dans l'espace médio-rhodanien au XIIe-XIIIe siècle

Nicolas Reveyron

Abstract

L'hybridité fait partie de ces nouveaux paradigmes qui renouvellent l'histoire de l'art du Moyen Age occidental. L'épanouissement de la Renaissance XIIe à Lyon (2e moitié du XIIe siècle), l'insertion de citations byzantines, la transmission de cette formule hybride à Vienne dans la 1ère moitié du XIIIe siècle, puis l'irruption brutale d'une stylistique gothique qui puise son inspiration dans divers modèles français, bourguignons et germaniques, illustrent la complexité de l'hybridité.

Recommended Citation: Nicolas Reveyron, "Formes hybrides dans l'espace médio-rhodanien au XIIe-XIIIe siècle", in: *bfo-Journal* 3.2017, pp. 7–17.

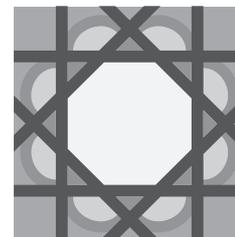
Stable URL: <http://bauforschungonline.ch/sites/default/files/publikationen/Reveyron.pdf>

Formes hybrides dans l'espace médió-rhodanien au XIIe-XIIIe siècle

Nicolas Reveyron
Université Lumière-Lyon 2

Le regain d'intérêt pour l'ornement et le goût retrouvé du décor architectural font ensemble une des caractéristiques majeures du moment actuel, non seulement pour l'histoire de l'art, mais, d'une manière générale, pour la culture occidentale. Au sortir d'un siècle envoûté par l'ascèse de l'abstraction, du minimalisme et de la rationalité, qui a préféré la structure au décor et les ruptures aux enchaînements, l'ornement redevient soudain un domaine intellectuellement fréquentable. Et fécond : la question neuve de l'hybridité en est la preuve. Un tel renversement épistémologique offre cet autre avantage de décloisonner la problématique, d'une part dans son étendue – elle déborde largement sur tout le Moyen Âge –, d'autre part dans sa définition : les bandeaux végétaux des édifices gothiques, les rinceaux habités romans ou les entrelacs du haut Moyen Âge ont-ils le même statut esthétique et le même rapport à l'architecture que les grotesques de la Renaissance ou les *putti* du rococo et leurs épigones du second Empire ? Inévitablement, quand on aborde ce champ euristique, se pose la question de l'origine des formes artistiques et, indissolublement liée, celle des modalités d'élaboration. À côté du domaine des créations autonomes – création *ex nihilo* ou dynamique évolutive – existe celui de la dépendance à un modèle, qui appartient à l'historicisme : libre adaptation, interprétation, copie, citation ou composition hybride. De fait, toutes ces tendances sont indissociables de l'*habitus* de l'époque où entrent la volonté du commanditaire, le savoir de l'architecte, le jeu des modes et l'expression d'une culture (religieuse, philosophique, politique ou morale¹).

Pour ce qui est du Moyen Âge, le rapport du modèle à la création architecturale a été finement étudié par Richard Krautheimer², qui a montré tout ce qu'il doit à l'imaginaire, depuis la copie fantasmée qui relève de la "pensée magique" – telle Sainte-Sophie de Bénévent, promue par les textes-image de Sainte-Sophie de Constantinople, malgré la quasi absence de points communs – jusqu'à la reproduction presque conforme – comme les églises romanes auvergnates du type de Notre-Dame-du-Port³, pour ne prendre que cet exemple. Comme la *libre adaptation*, l'*interprétation* du modèle est plus difficile à caractériser en architecture. Il s'agit d'établir le corpus des éléments communs au modèle et à son dérivé, d'en mesurer l'ampleur signifiante et d'en évaluer la pertinence (convergences formelles, sémiologiques et institutionnelles), pour en dégager la logique intrinsèque de filiation. Ainsi, les cinq nefs de Cluny III ne suffisent-elles pas à légitimer la référence à Saint-Pierre de Rome⁴, alors que les abondantes similitudes entre les deux cathédrales de Rome – paléochrétienne –



bfo-Journal
3.2017

bauforschungonline.ch

¹ Sur cette problématique difficile, voir par exemple pour une époque récente : D. Watkin, *Morale et architecture aux 19e et 20e siècles* (Bruxelles : Mardaga, 1980).

² R. Krautheimer, *Introduction à une « Iconographie de l'architecture médiévale »*, (Paris : Gérard Monfort, 1993). 1^{re} édition, « *Introduction to an "Iconography of mediaeval architecture"* », in : *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 5 (1942), pp. 1-33.

³ B. Phalip, *Auvergne romane (diocèses de Clermont, Le-Puy et seigneurie de Bourbon)* (Dijon : Faton, 2013).

⁴ Tout d'abord, les convergences entre les deux édifices sont faibles et les différences pléthoriques. Ensuite, les édifices à cinq nefs, nombreux entre le IV^e et le XI^e siècle, fournissent autant d'autres modèles possibles. Enfin, Saint-Pierre de Rome est une église de pèlerinage majeur et Cluny III une abbatale sans pèlerinage.

et de Bourges – gothique – justifient le rapprochement des deux architectures⁵. Les *citations* architecturales forment un vaste champ de recherche encore peu exploré en soi. Citons à titre d'exemple les piles des églises " gothiques " de la deuxième moitié du XIIe siècle en Île-de-France qui, selon Jean Bony, sont une citation carolingienne et, partant, paléochrétienne⁶. Enfin, la question de l'hybridité, qu'il ne faut pas confondre avec l'éclectisme⁷.

L'ornement architectural et le Moyen Âge

En ce qui concerne l'art médiéval, la problématique a été trop souvent déconnectée de son contexte monumental, l'ornement étant considéré soit pour sa valeur géographique ou chronologique, soit dans sa généalogie, soit dans sa génération, comme l'ont proposé, bien après Aloïs Riegl en Autriche, Henri Focillon et Jurgis Baltrušaitis, soit enfin, mais non sans danger, pour sa signification intrinsèque. Or la relation de l'ornement à l'architecture, qui répond à des lois précises, est une des clefs de compréhension du phénomène : la localisation dans l'édifice, la position en hauteur, l'interaction avec l'objet (fenêtre, porte, arcade ...), le rythme, la proportion, le contraste coloré, la saillie sur le nu du mur, etc., sont autant de critères d'évaluation et de données pour l'analyse. Au Moyen Âge, l'ornement n'occupe pas une surface vide, il interfère avec la structure. Les rares exceptions, telles les façades saturées d'images à Notre-Dame-la-Grande ou à Saint-Front de Périgueux par exemple, confirment la règle, en désignant le mur orné comme d'abord le lieu d'un dialogue avec la ville, et non avec l'architecture.

De ce fait, l'étude de l'ornement doit prendre en compte à la fois le projet monumental, les orientations « décoratives » et les réactivités de l'un sur les autres et réciproquement. C'est sur ce dernier point, sans doute, que la perception du phénomène est la moins évidente et l'analyse la plus délicate. En effet, notre familiarité infra-critique avec les monuments médiévaux nous les fait apparaître dans une cohérence d'habitude et non de réalité, et l'éloignement du Moyen Âge, dont les enjeux esthétiques nous restent encore étrangers, estompe l'acuité des choix initiaux dans le *sfumato* du passé. Ces deux carcans nous entravent dans le ressenti des accords et des discordances, de l'innovation ou du conservatisme, du retour aux sources ou de l'étrangeté, de l'unité formelle ou de l'hybridité, et ainsi de suite.

Parallèlement, la place de l'ornement dans l'esthétique monumentale varie considérablement en fonction du mode de développement du style architectural. En Île-de-France, dans l'" invention du gothique ", les deux domaines évoluent conjointement, même si les vitesses d'évolution ne sont pas les mêmes, toujours plus lente pour l'architecture, complexe, et plus rapide pour l'ornement, soumis aux effets de mode. De fait, l'innovation permanente est un puissant stimulus qui ne laisse pas encore de place aux jeux combinatoires et aux systèmes d'auto-référencement. En

⁵ Pour Dany Sandron, « ces caractéristiques communes à Bourges et Rome [Saint-Jean de Latran] – cinq vaisseaux échelonnés, double déambulatoire, absence de transept – ne se rencontrent à notre connaissance nulle part ailleurs à l'époque de la construction de la cathédrale gothique, la filiation nous semble donc patente ». Voir D. Sandron, « La cathédrale gothique : la modernité au service de la tradition », in : M. Nishida, N. Reveyron et J.-S. Cluzel (éds.), *L'idée d'architecture médiévale au Japon et en Europe* (Bruxelles : Mardaga, 2017), pp. 245-257 (ici p. 252).

⁶ J. Bony, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries* (Berkeley: University of California Press, 1983), pp. 62-65. Willibald Sauerländer a théorisé cette problématique dans son article : W. Sauerländer, « "Première architecture gothique" or "Renaissance of the Twelfth Century"? Changing Perspectives in the Evaluation of Architectural History », in : *Sewanee Medieval Colloquium Occasional Papers*, 2 (1985), pp. 25-43.

⁷ J.-P. Epron, *Comprendre l'éclectisme*, (Paris : Norma, 1997).

revanche, on voit, dès le milieu du XIII^e siècle, déjà, des jeux esthétiques faisant appel à la citation d'œuvres un peu plus anciennes, preuve d'une pleine maturité de la création artistique.

A l'inverse, dans les phases de Renaissance, le vocabulaire architectural, préexistant, est donné d'emblée dans sa forme aboutie, et non pas dans la tension de l'invention comme dans l'architecture gothique. C'est le projet esthétique, voire culturel qui prime : libre adaptation, interprétation, copie, citation, etc. Ces tendances sont à mettre en rapport avec une orientation culturelle de fond. La Renaissance du XII^e siècle a en effet touché aussi bien l'architecture et la sculpture que la littérature, la philosophie, le droit ou les sciences. De la même manière, l'importation d'un style exogène – l'art gothique hors d'Île-de-France par exemple – génère les mêmes réactions et les mêmes tendances. Dans cette optique, l'espace médio-rhodanien, avec Lyon et Vienne, constitue, entre la seconde moitié du XII^e et la première moitié du XIII^e siècle, une sorte de laboratoire où l'on peut observer des phénomènes d'hybridité très complexes, touchant l'architecture romane et le début de l'architecture gothique.

La Renaissance XII^e à Lyon

Le sanctuaire de la cathédrale de Lyon, construit dans le dernier quart du XII^e siècle, est très représentatif de cette Renaissance XII^e qui puise directement son inspiration dans l'architecture romaine classique, grâce notamment aux monuments conservés de l'antique Lugdunum. Il est un des épigones de ce mouvement artistique qui a débuté à la fin du XI^e siècle dans le chantier de la troisième abbatale de Cluny, commencée par Hugues de Semur en 1088, qui s'est répandu en Bourgogne dès les premières décennies du XII^e siècle (Autun, Beaune...) et jusqu'à Langres et qui a pris l'aspect d'une inspiration très fidèle de l'Antique, dans le vocabulaire et la syntaxe architecturale, en Provence rhodanienne au XII^e siècle et dans le royaume des deux Siciles sous Frédéric II⁸.

À Lyon, le phénomène s'étale sur tout le XII^e siècle. Il est illustré par les trois édifices que les destructions massives du XVI^e et du XVIII^e siècle ont épargnés : l'ancienne abbatale Saint-Martin d'Ainay⁹, l'ancienne collégiale Saint-Paul¹⁰ et la cathédrale Saint-Jean¹¹. Ces trois églises représentent trois aspects différents de la Renaissance XII^e. Le style architectural de l'abbatale de Saint-Martin d'Ainay, construite dans les premières décennies du siècle, se caractérise par l'hybridité de sa composition, dont les sources sont l'Antiquité, l'époque paléochrétienne et l'art carolingien¹². Les références à l'architecture monumentale romaine classique apparaissent dans le emploi de puissants blocs de calcaire froid (les *choins*)¹³ pour le clocher-porche et de colonnes antiques dans la nef et la croisée¹⁴. Avec sa vaste abside engoncée dans les massifs rectangulaires des absidioles nord et sud et dominée par une tour-lanterne, le chevet évoque ceux des églises de Saint-Just et de Saint-Laurent-de-Choulans au Ve siècle, retrouvées en fouilles par Jean-François Reynaud, mais visible

⁸ Dans la vaste bibliographie sur le sujet, voir par exemple : J. Adhémar, « Influences antiques dans l'art du Moyen Âge français. Recherches sur les thèmes et sources d'inspiration », in : *Studies of the Warburg Institute*, 7 (1939), pp. 278-280 ; E. Panofsky, *Renaissance and Resuscitations in Western Art* (Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1960) ; *The Renaissance of the 12th Century*, catalogue de l'exposition (Rhode Island, Museum of Art, 8 mai-22 juin 1969), sous la direction de S.K. Scher (Providence : Rhode Island School of Design 1969) ; V. Lassalle, « L'influence antique dans l'art roman provençal », *Revue Archéologique de Narbonnaise*, supplément 2 (1970) ; G. Constable et R.L. Benson (éds.), *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, (Cambridge-Massachusetts : Harvard University Press, 1982) ; *L'Antiquité dans l'art roman*, du colloque d'Issoire (Centre d'Art Roma d'Issoire, 16-18 novembre 2001), *Revue d'Auvergne*, 577 (2005) ; W. Berry, « Le recours à l'Antique à Saint-Lazare d'Autun », in : *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39 (2008), pp. 249-264 ; A. Hartmann-Virnich, « L'image de l'art monumental antique dans l'architecture romane provençale : nouvelles réflexions sur un ancien débat », in : *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 39 (2008), pp. 47-64 ; N. Reveyron, « De Cluny III à Castel del Monte : la Renaissance monumentale du XII^e siècle et l'universalisme de l'esthétique antiquisante », in : *Hortus Artium Medievalium*, 2010, pp. 107-124.

⁹ Fleury La Serve, « Ainay », in : L. Boitel (éd.), *Lyon ancien et moderne*, tome 1, (Lyon, 1838), pp. 1-60 ; J. Birot, « Saint-Martin d'Ainay », in : Jean-Baptiste Martin (éd.), *Histoire des églises et chapelles de Lyon*, tome 2, (Lyon : Lardanchet, 1909), pp. 85-102 ; Chanoine A. Chagny, *Une grande abbaye lyonnaise, la basilique Saint-Martin d'Ainay et ses annexes*, (Lyon : Em. Vitte, 1935) ; F. Deshoulières, « Saint-Martin d'Ainay », in : Aubert, Marcel et alii (éd.), *Lyon-Mâcon, Congrès Archéologique de France* (98^e session, tenue à Lyon et Mâcon par la Société française d'archéologie), (Paris : Picard, 1936), pp. 98-125 ; *L'abbaye d'Ainay : légendes et histoire*, catalogue de l'exposition (Lyon, Musée historique, octobre 1997-février 1998), (Lyon : Musée historique de Lyon 1997) ; J.-F. Reynaud, *L'âme romane de Lyon*, (Lyon : Esprit Public, 1997) ; J.-F. Reynaud et F. Richard (éds.), *L'abbaye d'Ainay, des origines à la réforme grégorienne, Actes du colloque international*, (Lyon, 26-27 janvier 2007), (Lyon : Presses Universitaires de Lyon, 2008).

encore à l'époque romane¹⁵. La nef charpentée¹⁶ à file de colonnes reproduit les nefs carolingiennes classiques (arcades, colonnes trapues et grand entraxe), elles-mêmes inspirées des églises paléochrétiennes.

L'ancienne collégiale Saint-Paul est un autre exemple d'hybridité associant des formes bourguignonnes de la Renaissance XIIe¹⁷ (pilastres cannelés et doubles rangs de fenêtres dans l'abside) et des formules reprises à la cathédrale (banc presbytéral, marbres colorés, files d'arceaux sur pointe). Les pilastres de la nef ont été refaits à l'identique à la fin du XIXe siècle et l'abside, remplacée au XVIIIe siècle par un sanctuaire plus profond, a été heureusement décrite par un témoin oculaire, le chanoine Greppo :



1

¹⁰ Abbé L. Duplain et abbé J. Giraud, *Saint-Paul de Lyon. Étude d'histoire lyonnaise*, (Lyon 1899) ; J.-B. Martin, « Saint-Paul », in : J.-B. Martin et H. Lardanchet (éds.), *Histoire des églises et chapelles de Lyon*, tome 1 (Lyon 1908), pp. 171-180 ; J. Valléry-Radot, « L'église Saint-André-le-Bas de Vienne et ses rapports avec Saint-Paul de Lyon, Notre-Dame d'Andance et Notre-Dame de Die », in : *Bulletin Monumental*, vol. 97 (1938), pp. 145-172 ; H. Chopin, « Une église à travers les âges : l'ancienne collégiale Saint-Paul », in : M. Bobichon et alii, *Quartier Saint-Paul, Lyon* (Lyon : Amis de Saint-Paul, 2002), pp. 83-103 ; N. Reveyron et alii, *Chantiers lyonnais du Moyen Âge, Saint-Jean, Saint-Nizier, Saint-Paul, archéologie et histoire de l'art* (Lyon : Alpara, 2005), pp. 217-266.

¹¹ H. Leymarie, « Église primatiale de Saint-Jean », in : L. Boitel (éd.), *Lyon ancien et moderne*, vol. 2, (Lyon, 1843), pp. 169-258 ; L. Bégule, *Monographie de la cathédrale de Lyon, Précédée d'une notice historique par M-C. Guigue, archiviste en chef du département du Rhône et de la ville de Lyon*, (Lyon : Mougins-Rusand, 1880) ; L. Bégule, *La cathédrale de Lyon*, (Paris, s. d. [1910]) ; A. Bleton, « La primatiale et ses annexes : Saint-Etienne et Sainte-Croix », dans J.-B. Martin (éd.), *Histoire des églises et chapelles de Lyon*, vol. 1, (Lyon : H. Lardanchet, 1908), pp. 1-12 ; Abbé A. Sachet, *Le Pardon annuel de la saint Jean et de la saint Pierre à Saint-Jean de Lyon. 1392-1790*, 2 vols., (Lyon : P. Grange, 1914-1918) ; M. Aubert, « Lyon, cathédrale », in : Aubert, Marcel et alii 1936 (cit. note 9), pp. 54-90 ; Reveyron et alii 2005 (cit. note 10), pp. 55-158 ; Ph. Barbarin et alii., *Lyon, la grâce d'une cathédrale*, (Strasbourg : La Nuée Bleue, 2011).

¹² N. Reveyron, « L'abbatiale de Saint-Martin d'Ainay dans l'art roman lyonnais », *L'abbaye d'Ainay* 1997 (cit. note 9), pp. 101-110.

Illustration 1

Lyon, cathédrale Saint-Jean, vue intérieure. Photographie J.-P. Gobillot.

[...] entre chacun des vitraux du 1^{er} rang sont deux pilastres reposés l'un sur l'autre dont le premier monte jusqu'à la naissance de la ceinture des arcs et le second jusqu'à la corniche au-dessus de laquelle est le 2^{ème} rang de vitraux garnis de colonnes [...]. Le bas du sanctuaire est garni de treize colonnes engagées dans le mur. [...] Elles sont de marbres de différentes espèces. [...] Au-dessus de cette colonne est une corniche irrégulière. Elle n'a point de frise et l'architrave est découpée en petits arcs dont une pointe est pendante et l'autre repose sur un chapiteau, tout autour de la coupole (i. e. abside) règne un banc de pierre derrière l'autel¹⁸.

Le sanctuaire de la cathédrale de Lyon

Le sanctuaire de la cathédrale, composé d'une abside à sept pans, d'un chœur architectural profond de deux travées et de deux chapelles latérales (ill. 1), a été savamment conçu « à la manière antique », c'est-à-dire en reprenant des règles architecturales de la monumentalité romaine régissant d'une part la composition des organes d'architecture, de l'autre l'emploi des matériaux en fonction de leur traitement de surface et de leurs dimensions ; tout y contribue à un langage monumental clairement fondé et parfaitement assumé. Jusqu'au triforium, exclusivement, ce matériau est le choin, blocs de calcaire froid tirés des ruines romaines de la ville et qui ont subi cinq sortes de traitement : bossage (antique), surfaçage grenu, surfaçage fin (à la laie), polissage, sculpture (bases, chapiteaux). De nombreuses traces de son utilisation à l'époque romaine, des trous de louve aux fragments d'inscription, ont été laissées visibles pour souligner leur provenance et la signification de ces remplois, un rappel de la haute antiquité de Lyon, ancienne capitale des Gaules et seconde église d'Occident après Rome.

Extérieurement (ill. 2), le chevet est porté par un socle à bossage clairement délimité dans son élévation : comme dans l'architecture claudienne où apparaissent les podiums de temple à bossage et comme, plus tard, dans les palais du *Quattrocento*, les puissants blocs à bosse – des *choins* employés tels quels – associent le caractère sauvage du matériau brut et la fonction portante des assises inférieures. Les deux autres niveaux du chevet sont montés en blocs de choin grenus (surface finement bosselée), à l'exception des embrasures des lancettes, traitées finement pour mieux conduire la lumière. Les dimensions des blocs vont en diminuant du bas vers le haut, selon la formule antique¹⁹.

A l'intérieur, le parement est en choin poli (ill. 3), qui n'est rien d'autre qu'un « équivalent-marbre », pour reprendre l'expression utilisée par Suger (*marmoreis aequipollentes*) pour les colonnes du déambulatoire de Saint-Denis²⁰. Le premier niveau du sanctuaire est occupé par une arcature aveugle d'arceaux sur pointe portés par des pilastres en marbres blancs, veinés de gris ou colorés (brèches), des remplois à nouveau qui

¹³ Il s'agit de *choins*. Le terme *choin* désigne des blocs de remploi de très grands modules (ils peuvent mesurer plus de 2 m de longueur), taillés à l'époque antique dans un calcaire très dur (calcaire froid), blanc et susceptible d'être poli comme le marbre. La première mention conservée du terme, sous la forme *chaon*, est datée de 1192 (« marmorei lapides et illi qui vulgo *chaon* » : M.-Cl. Guigue, « Notice sur la construction de la cathédrale de Saint-Jean et ses chapelles », dans Bégule 1880 (cit. note 11), p. 4. Le mot est orthographié *chuyrn* dans des documents du XVe siècle. C'est un matériau qui a permis le développement d'une esthétique très raffinée. Les cinq types de traitement de surface (bossage, taille grenue, taille fine, polissage et sculpture ne sont pas appliqués au hasard, mais répondent à un projet esthétique.

¹⁴ Les 6 colonnes de la nef et les 4 colonnes en syénite d'Égypte de la croisée du transept. Ces dernières ont été obtenues à partir des deux hautes colonnes de l'autel de Rome et d'Auguste.

¹⁵ J.-F. Reynaud, *Lugdunum christianum, Lyon du IVème au VIIIème siècle. Topographie, nécropoles et édifices religieux, Documents d'Archéologie Française*, n° 69, (Paris : Maison des Sciences de l'Homme, 1998).

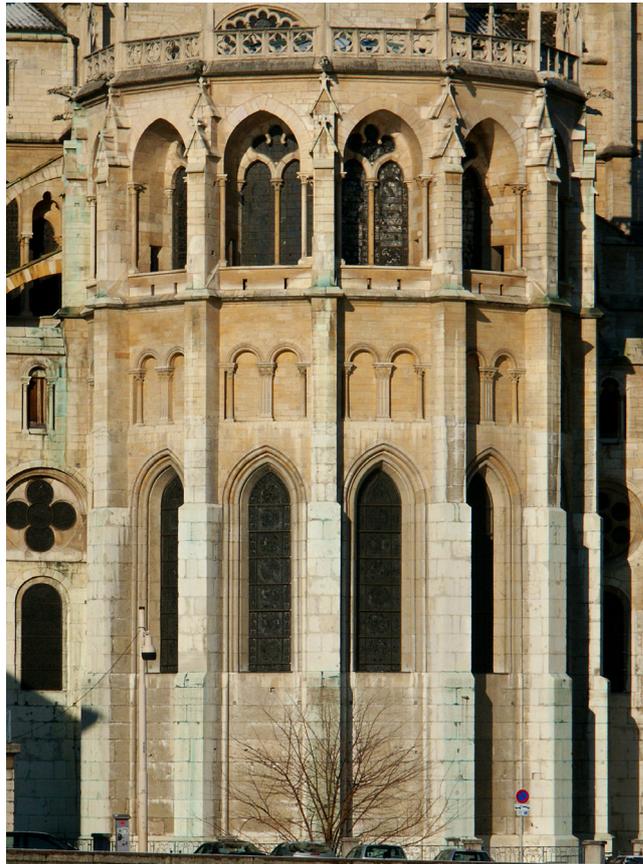
¹⁶ La charpente initiale a été remplacée au XVe siècle par une charpente carennée et au XIXe siècle par une fausse voûte en plein cintre, montée en brique.

¹⁷ J. Valléry-Radot, « La limite méridionale de l'école romane de Bourgogne », in : *Bulletin Monumental*. vol. 95 (1936), pp. 273-316 ; Valléry-Radot 1938 (cit. note 10) ; J. Valléry-Radot, « Édifices religieux de l'époque préromane et romane à Lyon », *Bulletin du Centre International d'Études Romanes*, 2 (1958), pp. 11-22.

¹⁸ *Description de la collégiale Saint-Paul faite par le chanoine en 1762 aux membres de l'académie de Lyon*, Bibliothèque de l'Académie des Sciences, Arts et Belles lettres de Lyon, ms. 81, f° 71 et sq. On en trouvera une édition partielle dans Duplain et Giraud 1899 (cit. note 10) et une transcription dans H. Chopin, *La collégiale Saint-Paul de Lyon, Mémoire de maîtrise* (dir. J.-F. Reynaud), 2 vols., Université Lyon II, 2000.

¹⁹ Le socle à bossage (mur et contrefort), qui porte l'ensemble du chevet, a été construit avec les blocs

définissent, dans leur forme et leurs couleurs, une esthétique antiquisante. Cette arcature utilise la technique antique de l'orthostate (ill. 3) : de très grands blocs de choin (1m x 2m) ont été placés verticalement entre les pilastres, afin de faire disparaître assises et joints et de donner ainsi l'impression que tout le niveau n'est « fait que d'une seule pierre », pour reprendre la formule désignant au XIIe siècle cette esthétique murale jugée alors caractéristique de l'architecture antique²¹. D'une manière générale,



2

les plus importants (hauteurs allant de 0,66 m à 0,70 m ; longueurs moyennes comprises entre 0,80 m et 1,40 m, forte proportion de 1,40/1,60 m, quelques blocs de très grands modules jusqu'à 2,68 m pour le plus long). Sous les lancettes, le second niveau (mur et contrefort) est formé de blocs mesurant en hauteur de 0,56 m à 0,74 m, pour des longueurs courantes de 0,80 m à 1,20 m (nette extension vers les 0,40/0,80 m, quelques grands blocs pouvant aller jusqu'à 2,40 m). Dans le niveau des lancettes et les deux niveaux correspondant de contrefort), les hauteurs (0,50-0,70 m, puis 0,61/0,65 m, enfin 0,36-0,58 m) et les longueurs (deux groupes : 0,50/0,60 m et 0,90/1,00 m) diminuent sensiblement.

²⁰ « marmoreas aut marmoreis aequipollentes haberemus columpnas », dans Suger, « *Écrit sur la consécration de l'église de Saint-Denis* », in : Suger, *Oeuvres*, texte établi, traduit et commenté par F. Gaspari, tome I, (Paris : Les Belles Lettres, 1996), p. 13.

²¹ Dans le *De mirabilibus Urbis Romae*, description de Rome composée au XIIe siècle, l'auteur, le *Magister Gregorius*, s'émerveille ainsi sur l'apparence monolithique du « tombeau de César » : « si lapis est unus, dic qua

Illustration 2

Lyon, cathédrale Saint-Jean, chevet. Photographie J.-P. Gobillot.

Illustration 3

Lyon, cathédrale Saint-Jean, abside, vue intérieure (1^{er} niveau). Cliché de l'auteur



3



4

Illustration 4

Lyon, cathédrale Saint-Jean, détail du second bandeau. Photographie de l'auteur.



5

la perfection de la retaille des choins, la qualité du mortier et l'extrême finesse des joints, voire, dans les cas qui ont pu être vérifiés, l'usage de joints d'anathyrose, ont pour finalité de réduire la visibilité des joints au profit de l'unification visuelle de la surface murale.

Or, c'est dans cette architecture puissamment marquée par l'esthétique monumentale romaine classique qu'a été introduite, avec les bandeaux bichromes, une "coloration" parfaitement identifiable de byzantinisme, évocation sans doute de l'origine orientale d'une église lyonnaise dont les premiers évêques, au II^e siècle, Pothin et Irénée, étaient disciples de Polycarpe de Smyrne, lui-même disciple de saint Jean l'évangéliste. Il s'agit de trois bandeaux ornementaux développés d'une part sur l'arcature du 1^{er} niveau (ill. 3), d'autre part au-dessous et au-dessus du triforium (ill. 1). Ils sont composés de dalles de marbre blanc où les motifs décoratifs ont été dégagés par taille d'épargne et le fond en creux (de quelques millimètres – ill. 4) est rempli de ciment brun²². Ce type de décor s'apparente à ce que l'on appelle, dans les romans et chansons de geste contemporains²³, une *architecture listée*, c'est-à-dire marquée par des horizontales colorées régulièrement disposées²⁴. Le contraste violent entre la monumentalité "à la romaine", faite de sobriété et de rigueur mathématique, et ces ornements colorés et pleins de verve, définis par leur absence totale de relief et leur coloration bichrome – des caractères propres de l'architecture byzantine de la Grèce continentale aux XI^e et XII^e siècles (Daphni et Saint-Luc de Phocide, par exemple – ill. 5)²⁵ – illustrent parfaitement la notion d'hybridité. Il est renforcé par l'usage le plus courant de ces décors d'incrustation : rare en architecture (citons encore, à Vienne, Saint-André-le-bas, vers 1150-1160, et Saint-Maurice, 1^{ère} moitié XIII^e), ils sont principalement utilisés dans le mobilier liturgique et, pour cette raison, ils confèrent au sanctuaire lyonnais un aspect très précieux qui tranche sur la monumentalité antiquisante classique de l'architecture.

Illustration 5

Saint-Luc de Phocide, détail du bandeau ornemental. Photographie de l'auteur.

arte sit levatus, si lapides plures, dic ubi congeries ». Cité dans Edgar de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, (Bruges : De Tempel, 1946), vol. 2, p. 75. Romans de chevalerie et chansons de geste traduisent cette esthétique par l'impression visuelle d'un édifice monolithique, principalement dans le cadre de l'architecture de défense. Voir : N. Reveyron, « *E l'un caire en l'autre par magestis. Opus quadratum et monumentalité romane* », in : N. Reveyron et alli (éds.), *Paray-le-Monial-Brionnais-Charolais : le renouveau des études romanes en Bourgogne du sud* (second colloque international de Paray-le-Monial, 2-4 octobre 1998), (Paray-le-Monial : Zodiaque-DDB, 2000), pp. 351-370 ; N. Reveyron « Technologie d'une Renaissance », in : *L'Antiquité dans l'art roman*, Actes du colloque d'Issoire (16-18 novembre 2001), Revue d'Auvergne, 577 (2005), pp. 49-71.

²² La technique a été utilisée aussi pour les dés des bases et le tailloirs des chapiteaux des fenêtres du sanctuaire, et pour l'arcature polylobée du chœur. Selon L. Bégule, le ciment utilisé à la cathédrale de Lyon est composé d'une partie de rouge de fer et deux parties de plâtre des mouleurs. L. Bégule, *Les incrustations décoratives des cathédrales de Lyon et de Vienne. Recherches sur une décoration d'origine orientale et sur son développement dans l'art occidental du moyen-âge*, (Lyon-Paris : Rey & Cie, 1905) ; N. Reveyron, « Décor d'incrustations et tendances antiquisantes dans l'architecture romane de la moyenne vallée du Rhône », in : *Gesta*, 1 (2000), pp. 24-42.

L'évolution stylistique des trois bandeaux révèle un second niveau d'hybridité. Le premier bandeau a été réalisé dans les années 1180 sous la direction d'un sculpteur qui a signé une des dalles de l'abside *STEFANUS* (ill. 6), sans doute l'œuvre de référence pour tout l'atelier²⁶. Il a pour ornement une suite de palmettes assez homogènes, dont seul le cœur varie d'une figure à l'autre, preuve de la subtilité du parti esthétique et de la haute sensibilité à la rythmique ornementale. Ce décor s'inspire directement d'un dessin ornemental byzantin, attesté dans les tribunes de Sainte-Sophie de Constantinople. Dans les années 1190, en revanche, le second bandeau, signé *IONAS* (ill. 7)²⁷, adopte une tout autre formule, très inventive et faisant référence à la culture occidentale contemporaine, classique ou "moderne". Surligné par une frise d'oves, il abrite dans un rinceau très diversifié et raffiné une suite nombreuse de figures issues de



6



7

²³ Chanson de geste de Girard de Roussillon, Chanson de geste de Raoul de Cambrai, Roman d'Énéas, Roman d'Alexandre, par exemple.

²⁴ F.E. Godefroy, article « Liste », dans *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^{ème} au XV^{ème} siècle*, (Paris : Vieweg 1883), vol. 5, pp. 1-2.

²⁵ Selon Krautheimer, « In place of strong relief and the play of light and shade, the wall surface in Greece is determined by texture and colour », dans R. Krautheimer, *Early christian and byzantine architecture*, (Londres: Penguin, 1979), p. 402.

²⁶ N. Reveyron, « Glyptographes, signatures et décors sculptés à la cathédrale de Lyon (XII^e-XIII^e) : deux cas inédits d'identification d'œuvre », in : Cl. Oberlin (éd.), *Actes du XIX^e Colloque International de Glyptographie* (Centre International de Recherches Glyptographiques, 28 juillet-1^{er} août 2014), (Colmar : Claude Oberlin, 2015) pp. 337-348.

²⁷ Bras sud du transept, mur est de la travée interne.

Illustration 6

Lyon, cathédrale Saint-Jean, détail du premier bandeau : STEFANUS. Photographie de l'auteur.

Illustration 7

Lyon, cathédrale Saint-Jean, détail du second bandeau : IONAS. Photographie de l'auteur.

Illustration 8

Lyon, cathédrale Saint-Jean, détail du second bandeau : la chouette athénienne. Photographie de l'auteur.



8



9

l'Antiquité (chouette d'Athéna, satyre, silène, tête de bouc ou de taureau, figures bi- ou tri-céphales etc.), de l'ornement courant (animaux, têtes humaines...) ou de l'invention la plus fantaisiste (ills. 7 à 9). Le troisième bandeau, qui n'est pas signé, développe un rinceau simplifié de feuilles grasses que n'occupent que de rares figures elles-mêmes très simples, parfois caricaturales (ill. 10 et 11). Le dessin en est plus rapide et moins recherché, visiblement un travail pour l'achèvement d'un programme moralement déjà abandonné au profit d'un renouvellement stylistique : le gothique en cours d'approvisionnement entre Saône et Rhône.

Lyon, Vienne et l'hybridation gothique

A la charnière des XIIe et du XIIIe siècles, les événements politiques ont profondément changé les orientations artistiques dans la moyenne vallée du Rhône. L'installation de Renaud, de la famille comtale de Forez, oncle et tuteur du comté pour son neveu, sur le trône épiscopal de Lyon (1193-1226) a fait basculer le chantier dans le nouveau style gothique. Si la ville de Lyon, qui appartient au royaume de Bourgogne, reste rattachée à l'Empire jusqu'au retour à la France en 1312, le comte de Forez, sur terre française, est partisan du roi de France. Dans les premières décennies du XIIIe siècle, le contraste dans les choix stylistiques est très révélateur. A Montbrison, capitale du comté, le sanctuaire de la nouvelle collégiale Notre-Dame d'Espérance, commencé en 1212 et livré aux chanoines en 1226, a adopté le style gothique français²⁸. Il s'agit en quelque sorte de l'adaptation d'un style "pur".

A Vienne, tout au contraire, le nouveau sanctuaire, ajouté aux travées romanes existantes depuis le milieu du XIIe siècle, est entrepris par Jean de Bernin (1218-1266) sur le modèle de celui de la cathédrale de Lyon : construction en choin, bossage extérieur, cathèdre et banc presbytéral, ar-



10



11

Illustration 9

Lyon, cathédrale Saint-Jean, détail du second bandeau : tête à l'antique. Photographie de l'auteur.

Illustration 10

Lyon, cathédrale Saint-Jean, détail du troisième bandeau. Photographie de l'auteur.

Illustration 11

Lyon, cathédrale Saint-Jean, détail du troisième bandeau : figure tricéphale. Photographie de l'auteur.

²⁸ N. Thiollet et J.-Ph. Thiollet, « Montbrison, Église Notre-Dame-de-l'Espérance », in : Marcel et alii 1936 (cit. note 9), pp. 230-240.

cature à orthostates du premier niveau, hautes lancettes, et trois bandeaux bichromes situés aux mêmes emplacements. Mais l'entablement (sans arcature) du banc presbytéral est porté par des colonnettes à chapiteaux gothiques (crochets saillants), les règles d'emploi du bossage, utilisé sans discernement, ont été oubliées et les bandeaux ont changé de nature. Celui du premier niveau rappelle le troisième bandeau lyonnais, en plus fleuri et plus naïf ; le second est une suite de médaillons carrés peints sur la pierre et d'inspiration gothique ; quant au troisième, qui reprend la technique de l'incrustation, il aligne des bustes, notamment de prélats, dans une arcature serrée d'arcs de mitre : tout rapport iconographique et stylistique avec le modèle a disparu. Oubli des règles ou volonté d'hybridité ? Il semble que le concepteur du programme architectural ait cherché à respecter le projet global de Saint-Jean de Lyon pour sa valeur mémorielle, mais qu'il ait choisi aussi le chemin de l'hybridité en "modernisant" les décors listés et en faisant entrer dans le chantier les décors gothiques courants, comme les chapiteaux à crochets²⁹.

²⁹ N. Reveyron, « Les échanges artistiques entre Vienne et Lyon. Invention et influences dans l'architecture romane des cathédrales Saint-Maurice et Saint-Jean », *Bulletin de la Société des Amis de Vienne*, numéro spécial, juin 1994, pp. 81-97.

À la cathédrale de Lyon, les choix stylistiques ont évolué très vite. Les chapiteaux du triforium des travées saillantes du transept, réalisés au début de l'épiscopat de Renaud, sont repris de la proche cathédrale de Genève. Le voûtement sexpartite, respecté jusqu'à la fin du chantier (début XVe), est aussi dans la lignée des cathédrales de Lausanne et Genève, même si ces dernières, qui l'avaient amorcé, l'ont finalement abandonné au profit du quadripartite. On peut seulement remarquer que la mise en place de voûtes sexpartites représente une sorte de pur luxe architectural, particulièrement onéreux, parce que réalisé nécessairement à façon, sans possibilité de standardisation comme pour les voûtes quadriparties, à partir d'épures géométriques particulièrement complexes à réaliser. Après le triforium du transept, le clair-étage du sanctuaire a introduit des influences germaniques (arc monolobés du chœur et remplages à éventail de l'abside – ill. 2), alors que plus avant dans le XIIIe siècle, le triforium de la nef (ill. 1) reprend la formule raffinée de l'arcature sous combles de la cathédrale de Sens et que le clair-étage sud du transept emprunte à la Bourgogne gothique ses riches décors d'écoinçon. Esthétique de l'hybridité, voire de l'éclectisme.

La rupture majeure intervient vers 1135-1140, quand sont mises en place les deux roses rayonnantes du transept, opération non prévue (triplets initialement projetés) pour laquelle il a fallu redessiner le tracé des voûtes et les rehausser de 0,80m. Avec elles, les premières de leur genre au sud de la Loire, c'est l'influence parisienne qui entre toute armée à Lyon. Au début du XIVe siècle, le second épisode de cette influence, ce sont les portails occidentaux, repris dans tout leur vocabulaire à ceux du transept de Notre-Dame de Paris (milieu XIIIe). Mais dans ce dernier cas, c'est la mise en œuvre qui introduit une hybridité inversée, l'esthétique murale, contraire aux œuvres parisiennes, étant caractéristique d'une architecture lyonnaise fidèle à la culture de la pierre, comme en Italie, et rétive aux effets illusionnistes des décors détachés des surfaces murales (gables parisiens, multiplication des polylobes ajourés).

Conclusion

Les phénomènes d'hybridité qui marquent l'architecture médio-rhodanienne au XIIe-XIIIe siècle révèlent, dans les variations de l'ornement architectural, la force des courants interculturels qui structurent la région depuis le haut Moyen Âge. Ils mettent en évidence l'ancienneté de l'hybridation dans l'art médiéval d'Occident, qui apparaît dans une complexité aussi grande qu'au XIXe ou au XXe siècle. Ils révèlent aussi, dans les ruptures et les continuités, dans les tensions et les échanges qu'ils manifestent, leurs valeurs signifiantes sur les plans culturel, socio-politique et symbolique. Concept opératoire d'une solide efficacité herméneutique, la notion d'hybridité incite à revisiter le Moyen Âge, comme tout autre période artistique, et à reléguer les réflexes anciens dont l'usage par habitude ne permet plus d'appréhender la réalité des faits, une réalité très vivante. Il convient dès lors d'explorer ces productions artistiques à la lumière de concepts que l'on croyait, à tort, inadaptés, comme l'emprunt, la copie, l'éclectisme, l'adaptation, l'interprétation, la citation ou l'hybridité.

Agrégé de lettres classiques, docteur en histoire de l'art de la Sorbonne et archéologue spécialisé dans l'archéologie du bâti, Nicolas Reveyron est professeur d'Histoire de l'art et Archéologie du Moyen Age à l'Université Lumière-Lyon 2. Ancien membre de l'Institut Universitaire de France, il a été directeur du laboratoire de recherche CNRS UMR 5138 *Archéométrie et archéologie*. Il travaille sur l'architecture religieuse du XI-XIIIe siècle (stylistique, organisation de l'espace ecclésial, lumière et architecture, iconographie monumentale ...), sur la Renaissance du XIIe siècle et sur le chantier médiéval. Ses recherches portent sur le diocèse de Lyon et la Bourgogne du sud, sur les réseaux clunisiens et les monastères féminins.