[Recepción del artículo: 16/05/2021]
[Aceptación del artículo revisado: 23/07//2021]

De la recension Cotton à la tradition septentrionale. Déconstruction et reconstruction d'une généalogie séculaire

De la recensión Cotton a la tradición septentrional. Deconstrucción y reconstrucción de una genealogía secular

Marcello Angheben
Université de Poitiers
marcello.angheben@univ-poitiers.fr
ORCID ID: 0000-0002-7522-1815

Résumé

Depuis plus d'un siècle, on a attribué à la Genèse Cotton ou à son hypothétique prototype un rôle prépondérant dans la diffusion de modèles iconographiques. Herbert Kessler a été l'un des acteurs majeurs de cette construction intellectuelle, mais aussi le principal artisan de sa déconstruction. Cet article examine ce qui peut subsister de cette généalogie. Pour ce faire, il propose de remplacer la notion de recension Cotton par celle, plus souple et plus lâche, de famille Cotton, et de détacher de celle-ci la tradition romaine ainsi qu'un groupe d'œuvres hétérogènes qualifié de tradition ou de famille septentrionale. Ce concept permet de maintenir toutes les nuances nécessaires dans les relations qui rattachent les peintures de Château-Gontier et de Saint-Savin aux manuscrits insulaires du début du XI^{e} siècle, et de rendre compte de la diffusion de modèles poitevins en Aragon et en Sicile. L'examen des peintures de Saint-Savin montre plus précisément que seul le deuxième atelier de la nef peut être inscrit dans cette tradition septentrionale car le premier était imprégné par les formules de la famille Cotton et les deux autres ont utilisé des modèles dont la plupart ont manifestement disparu. Par ces distinctions et ses réflexions épistémologiques, l'article vise plus globalement à maintenir une grande partie de la généalogie séculaire dans laquelle s'insère la Genèse Cotton tout en postulant la nécessité d'accorder une valeur accrue aux variantes et aux innovations.

Mots-clés: Cotton Genesis, Saint-Savin-sur-Gartempe, Château-Gontier, Old Testament, Manuscript Junius 11, Old English Hexateuch, Cappella Palatina, Monreale, Herbert Kessler, Kurt Weitzmann.

Resumen
Desde hace más de un siglo, se atribuye al Génesis Cotton, o a su hipotético prototipo, un papel preponderante en la difusión de los modelos iconográficos. Herbert Kessler fue uno de los principales actores de esta construcción intelectual, pero también el principal artífice de su deconstrucción. Este artículo examina lo que puede quedar de esta genealogía. Para ello, se propone sustituir la noción de recensión Cotton por la noción más flexible y laxa de familia Cotton, y separar de ella la tradición romana así como un grupo de obras heterogéneas llamado tradición o familia septentrional. Este concepto permite mantener todos los matices necesarios en las relaciones que vinculan las pinturas de Château-Gontier y Saint-Savin con los manuscritos isleños de principios del siglo XI, y dar cuenta de la difusión de los modelos poitevinos en Aragón y Sicilia. Un examen de las pinturas de Saint-Savin muestra con mayor precisión que sólo el segundo taller de la nave puede incluirse en esta tradición norteña, ya que el primero estaba impregnado de las fórmulas de la familia Cotton y los otros dos utilizaban otros modelos que, en su mayoría, han desaparecido. A través de estas distinciones y de sus reflexiones epistemológicas, el artículo pretende, en términos más generales, mantener gran parte de la genealogía secular en la que se inscribe el Génesis Cotton, a la vez que postula la necesidad de dar mayor valor a las variantes e innovaciones.

Palabras clave: Génesis Cotton, Saint-Savin-sur-Gartempe, Château-Gontier, Antiguo Testamento, Manuscrito Junius 11, Hexateuco inglés antiguo, Cappella Palatina, Monreale, Herbert Kessler, Kurt Weitzmann.

Genèse et vicissitudes de la recension Cotton

Herbert Kessler a consacré une grande partie de ses travaux à la représentation médiévale de l'Ancien Testament, depuis l'ivoire de Berlin jusqu'aux basiliques romaines en passant par les bibles carolingiennes de Tours. Au sein du foisonnement de publications consacrées à cette vaste thématique, ceux qui portent sur la Genèse Cotton occupent une place centrale. Avec Kurt Weitzmann, il a publié en 1986 l'ouvrage de référence sur cette œuvre majeure probablement produite au v^e^ siècle, sans doute en Égypte, et presque entièrement détruite lors de l'incendie de la bibliothèque de Sir Robert Cotton en 1731.[1] Le principal objectif était de reconstituer le manuscrit, aujourd'hui conservé à la British Library, en se fondant sur la méthode prônée par Kurt Weitzmann. Celle-ci se calquait sur le principe de la recension propre à l'étude des textes qui consistait notamment à restituer le prototype d'une œuvre.[2]

Dès 1889, Johann Tikkanen avait signalé les analogies entre les mosaïques de Saint-Marc de Venise et la Genèse Cotton, postulant une filiation passant par plusieurs œuvres médiévales.[3] Kurt Weitzmann et Herbert Kessler ont au contraire soutenu une influence directe du manuscrit sur les mosaïques et tenté de restituer le manuscrit mutilé ainsi que son prototype qui aurait donné naissance à trois groupes d'œuvres. Le premier groupe, directement issu de la Genèse

[1] K. Weitzmann, H. L. Kessler, *The Cotton Genesis. British Library Codex Cotton Otho B.VI*, Princeton, 1986.

[2] K. Weitzmann, *Illustrations in roll and codex. A study of the origin and method of text illustration*, Princeton, 1947.

[3] J. J. Tikkanen, *Die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel* (*Acta Societatis Scientiarum Fennicae,* 17), Helsinki, 1889.

Cotton, comporte trois manuscrits produits entre le XIII^e^ et le XVI^e^ siècle, et surtout les mosaïques de Saint-Marc directement inspirées par le manuscrit qui devait dès lors se trouver à Venise au début du XIII^e^ siècle. Le deuxième groupe, découlant directement de l'archétype, est composé notamment des quatre bibles carolingiennes illustrées qualifiées de tourangelles, même si celle de Saint-Paul-hors-les-Murs n'a pas été produite à Tours, des ivoires de Salerne et de la Genèse de Millstatt (1180-1200). Le troisième groupe, qui émane également mais plus lâchement de l'archétype, intègre notamment deux manuscrits anglo-saxons de la première moitié du XI^e^ siècle : la « Genèse de Caedmon » et la « Paraphrase d'Ælfric » que l'on préfère qualifier aujourd'hui de « manuscrit Junius 11 » (Bodleian Library, Codex Junius 11 ; vers 1000) et d'« Hexateuque vieil anglais » (British Library, cod. Cotton Claudius B. IV ; 1025-1050).

Kurt Weitzmann et Herbert Kessler ont également postulé l'existence d'un deuxième archétype qui aurait inspiré un groupe d'œuvres disparates comportant notamment les peintures de Saint-Paul-hors-les-Murs, les bibles atlantiques, les portes de bronze d'Hildesheim, les peintures de Saint-Savin et les mosaïques siciliennes. Ils ont estimé que les deux premiers groupes étaient suffisamment proches de la Genèse Cotton pour pouvoir en reconstituer les parties manquantes, tandis que le troisième groupe ne devait être pris en considération que lorsque les autres étaient lacunaires. Le plus souvent, ce sont toutefois les mosaïques vénitiennes qui ont permis de restituer les scènes du manuscrit.

Depuis la publication de l'ouvrage, une grande partie de ces hypothèses ont été déconstruites les unes après les autres. Dès 1992, John Lowden a relevé que la Genèse Cotton n'a pas pu avoir l'influence qu'on lui prête, notamment parce qu'elle constitue, avec la Genèse de Vienne, l'unique manuscrit illustré exclusivement dédié au premier livre de la Bible.[4] Si l'argument reste discutable, il en va différemment pour sa critique de la méthode adoptée par Kurt Weitzmann qui avait transposé aux images une méthode issue de l'étude des recensions littéraires, d'autant que celle-ci avait considérablement évolué depuis ses premiers travaux. Dans son ouvrage sur les Octateuques byzantins, John Lowden a plus largement remis en question le principe même de la recherche des archétypes et des recensions, relevant notamment que la majorité des œuvres ont disparu, que le modèle n'est généralement pas copié servilement, qu'il n'est pas toujours très ancien et que les œuvres monumentales ne s'inspirent pas nécessairement des manuscrits.[5]

Plus récemment, Serena Romano a soutenu avec des arguments substantiels cette possible indépendance des œuvres monumentales au sujet des basiliques romaines.[6] Alors que les compositions très denses des mosaïques de Sainte-Marie-Majeure semblent s'inspirer d'un manuscrit, les formules plus synthétiques des peintures de Saint-Pierre et de Saint-Paul-hors-les-Murs pourraient en effet avoir été conçues d'emblée pour ces emplacements.

---

[4] J. Lowden, " Concerning the Cotton Genesis and Other Illustrated Manuscripts of Genesis ", *Gesta*, 31/1 (1992), pp. 40-53.

[5] J. Lowden, *The Octateuchs. A study in Byzantine manuscript illustration*, University Park, 1992, pp. 95-104. Voir aussi Idem, " Illustrated Octateuch manuscripts. A Byzantine phenomenon ", dans P. Magdalino et R. Nelson (éd.), *The Old Testament in Byzantium*, Washington, pp. 107-152.

[6] S. Romano, " San Pietro, San Paolo, e la narrazione cristiana. Riflessioni su una possibile storia ", dans M. Angheben (éd.), *Les stratégies de la narration. La représentation de l'Ancien Testament dans la peinture des IV^e^-XII^e^ siècles*, Turnhout, 2020, pp. 127-141.

En ce qui concerne les manuscrits carolingiens, ils avaient déjà fait l'objet d'une lecture différente deux ans avant la publication de l'ouvrage de Kurt Weitzmann et d'Herbert Kessler. Pour Peter Klein, leur archétype dériverait d'un manuscrit du VI^e^ siècle proche de la Genèse de Vienne, et les portes d'Hildesheim découleraient d'un manuscrit semblable à la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs.[7] Dans ce groupe qui semble très homogène, il a également distingué deux sous-groupes, inscrivant dans le premier les bibles de Bamberg et de Moutier-Grandval et dans le second la Première bible de Charles le Chauve, celle Saint-Paul-hors-les-Murs et les portes d'Hildesheim. Plus récemment, Anne-Orange Poilpré a soutenu que ces œuvres avaient été inspirées par deux manuscrits tardo-antiques conservés à Saint-Martin de Tours : le Pentateuque d'Ashburnham et le *Vergilius Vaticanus*.[8]

Dans cette entreprise de déconstruction de la recension Cotton, l'un des auteurs les plus prolixes est Herbert Kessler lui-même. S'appuyant sur une étude de James Carley qui démontrait que le manuscrit tardo-antique était déjà très lacunaire avant l'incendie de 1731,[9] il a en effet entrepris de revoir en profondeur la restitution des scènes perdues à partir des mosaïques de Saint-Marc et plus particulièrement celles des premiers folios consacrés à la Création et à l'histoire d'Adam et Ève.[10] Il s'est également employé à repérer et à expliquer les formules originales conçues à Venise au début du XIII^e^ siècle. Il faut donc souligner le courage intellectuel d'Herbert Kessler qui a su revenir sur ses hypothèses et renouveler en profondeur la question de l'influence exercée par les premiers manuscrits de la recension Cotton. Il est même allé jusqu'à intituler son dernier article portant sur la question : « La *Genèse Cotton* est morte ».[11]

Cette reconstruction des filiations entre les œuvres qui avaient été inscrites dans cette recension n'est toutefois pas achevée. Il importe donc de prolonger cette réflexion sur les sources d'inspiration des cycles vétérotestamentaires médiévaux. C'est l'un des objectifs que je poursuis depuis une quinzaine d'années au sujet des peintures de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe. Je dirige en effet une étude interdisciplinaire intégrant une approche conjointe de l'iconographie, de l'épigraphie, du style et des techniques. L'étude technique s'appuie sur des prélèvements de pigments et d'enduits, et sur des relevés archéographiques, une technique novatrice qui permet notamment de restituer la stratigraphie des couches picturales.[12]

---

[7] P. K. Klein, " Les images de la Genèse de la bible carolingienne de Bamberg et la tradition des frontispices bibliques de Tours ", dans *Textes et images. Actes du Colloque international de Chantilly (13 au 15 octobre 1982)*, Paris, 1984, pp. 77-107.

[8] A.-O. Poilpré, " Figurer l'Ancien Testament dans la Bible chrétienne à l'époque carolingienne : (re)composer le temps et l'histoire ", dans M. Angheben (éd.), *Les stratégies…*, pp. 47-66.

[9] J. Carley, " Thomas Wakefield, Robert Wakefield and the Cotton Genesis ", *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 12 (2002), pp. 246-265.

[10] H. Kessler, " The Cotton Genesis and Creation in the San Marco Mosaics ", *Cahiers archéologiques*, 53 (2009-2010), pp. 17-32 ; Idem, " I mosaici della navata centrale », dans B. Brenk (éd.), *La Cappella Palatina a Palermo*, Modène, 2010, pp. 113-124 ; et Idem, " Thirteenth-Century Venetian Revisions of the Cotton Genesis Cycle ", dans M. Büchsel, H.L. Kessler et R. Müller (éd.), *The Atrium of San Marco in Venice. The Genesis and Medieval Reality of the Genesis Mosaics*, Berlin, 2014, pp. 75-94.

[11] H. Kessler, " La *Genèse Cotton* est morte ", dans M. Angheben (éd.), *Les stratégies…*, pp. 373-402.

[12] C. Sarrade, " Comprendre la technique des peintures romanes par le relevé stratigraphique », *In Situ* [En ligne], 22 (2013) ; M. Angheben, " L'apport des relevés stratigraphiques à Saint-Savin-sur-Gartempe. L'exemple du Sacrifice de Noé ", *In Situ* [En ligne], 22 (2013) ; C. Sarrade, " La nef de Saint-Savin : deux ateliers, deux techniques, approche

Pour renouveler l'approche iconographique, il m'a paru nécessaire de multiplier les interrogations concernant le discours spécifique véhiculé par chaque formule, son adaptation au support et l'enchaînement des scènes au sein d'un long récit, sans perdre de vue la question centrale des traditions iconographiques. À cet effet, j'ai organisé une journée d'étude et un colloque sur les représentations de l'Ancien Testament entre le IVe et le XIIe siècle qui ont donné naissance à un ouvrage collectif. J'ai proposé à Herbert Kessler d'écrire les conclusions de cet ouvrage, la préface du livre sur Saint-Savin et, plus largement, de prendre part à cette réflexion sur les traditions iconographiques, ce qu'il a très amicalement accepté. À travers cet article, je souhaite lui témoigner ma gratitude pour cette fructueuse collaboration et lui rendre hommage pour ses travaux qui demeurent à mes yeux une source inépuisable d'inspiration.

La famille Cotton et la tradition romaine

Pour éviter de gommer les spécificités de chaque formule iconographique, il faut éviter de survaloriser les analogies avec le prototype présumé au détriment de ses spécificités et, par conséquent, de la part toujours présente de création. Kurt Weitzmann et Herbert Kessler avaient déjà insisté sur cette prise en considération des créations *ad hoc* et, plus récemment, Fabio Scirea a très justement mis l'accent sur cet impératif méthodologique.[13] Celui-ci ne doit cependant pas inciter à négliger la part de l'image qui demeure débitrice de la tradition iconographique. En ce qui concerne la recension Cotton en particulier, il me semble nécessaire de maintenir les liens rapprochant la majeure partie des œuvres des deux premiers groupes définis par Kurt Weitzmann et Herbert Kessler. Je propose donc de remplacer le terme « recension » par « famille », même s'il a été occasionnellement utilisé par ces auteurs.

Dans sa nouvelle acception, l'expression « famille Cotton » renvoie à un ensemble d'œuvres plus ou moins apparentées, sans pour autant impliquer l'existence d'un ou plusieurs archétypes ni l'antériorité des manuscrits sur la peinture ou la mosaïque monumentale. Elle suppose qu'avec les siècles, le ou les modèles ont été croisés avec de nouvelles créations pour la plupart disparues ou avec d'autres traditions, donnant presque toujours naissance à des œuvres originales. Au terme de ces croisements et de ces évolutions, les modèles peuvent devenir méconnaissables, du moins pour certaines scènes, comme sur les ivoires de Salerne. Plusieurs plaques montrent en effet une figure christomorphique après l'Expulsion du paradis alors que dans la famille Cotton, on l'a remplacée par la main de Dieu. Et pour la Création de la femme, on a opté pour une variante originale de la formule romaine dont il sera question plus loin. Il me semble dès lors préférable de conférer à ces ivoires un statut marginal au sein de la famille Cotton.

Pour tenter de clarifier cette notion de famille Cotton, il semble également opportun de la distinguer de la tradition romaine car la nouvelle datation des peintures de Saint-Pierre dans

archéologique des peintures », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 47 (2016), pp. 103-116 ; et Eadem, « Análisis arqueográfico y pintura experimental », dans *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media* », dans S. Manzarbeitia Valle, M. Azcárate Luxán et I. González Hernando (éd.), Madrid, pp. 71-78.

[13] F. Scirea, « La représentation de l'histoire d'Adam et Ève dans les milieux ambrosiens aux XIe-XIIe siècles », dans M. Angheben (éd.), *Les stratégies…*, pp. 195-221. Voir aussi les actes du colloque qu'il a organisé à Milan du 16 au 18 octobre 2018 : *Re-reading Hebrew Scriptures: Old Testament Cycles in Medieval Wall Painting.*

la seconde moitié du IVe siècle, fondée sur de solides arguments, les situe longtemps avant le manuscrit de la Genèse Cotton. De plus, les scènes semblent avoir fait l'objet d'une création adaptée à la monumentalité de l'édifice et, surtout, elles ont donné naissance à une tradition iconographique jouissant d'une rare cohérence à la fois dans la peinture monumentale et dans les bibles atlantiques.[14]

Une des spécificités de cette tradition réside dans la représentation de la Création de la femme. Alors que la famille Cotton a mis en scène le prélèvement de la côte, les concepteurs des premiers cycles romains ont manifestement adopté la formule de la femme surgissant du côté d'Adam que l'on rencontre également sur un tissu de l'Abegg-Stiftung de Riggisberg daté de la fin du IVe siècle ou du début du siècle suivant.[15] Cette formule éminemment originale et riche de sens montre également qu'on peut difficilement interpréter une image médiévale sans tenir compte des traditions iconographiques. En situant erronément la genèse de cette formule au XIe siècle, on a en effet supposé qu'elle reflétait la pensée de cette époque.[16] Il n'est pas impossible qu'elle ait été investie d'un sens nouveau après cinq siècles d'existence, mais pour le démontrer, il faudrait qu'elle soit accompagnée d'indices iconographiques, épigraphiques ou syntaxiques explicites.

La tradition ou famille septentrionale

Pour donner davantage de cohérence à la famille Cotton, il semble également nécessaire d'en détacher les deux manuscrits anglais, qui avaient été classés dans le troisième groupe, et les peintures de Saint-Savin qui avaient été inscrites dans la lignée du deuxième archétype. Les concepteurs des deux manuscrits anglo-saxons ou de leurs modèles respectifs ont fait preuve d'une créativité hors du commun, de sorte que les analogies avec la famille Cotton demeurent marginales.[17] On peut relever notamment dans le manuscrit Junius 11 les scènes dans lesquelles le tentateur a pris l'apparence d'un ange alors que dans le poème *Genesis B*, qu'elles sont censées illustrer, le « tentateur » a pris la forme d'un serpent.[18] Les deux manuscrits se singularisent également par la présence d'une figure christomorphique, a priori le Christ-Logos, après l'Expulsion (Fig. 1). Cette innovation témoigne en effet d'une humanisation de la représentation de Dieu qui s'est produite très précocement dans l'art insulaire et dont on rencontre des échos dans les textes de dévotion anglo-saxons et dans les représentations de la Crucifixion et de la Trinité.[19]

---

[14] H. Kessler, *Old St. Peter's and church decoration in medieval Italy*, Spolète, 2002 ; C. Proverbio, *I cicli affrescati paleocristiani di San Pietro in Vaticano e San Paolo fuori le mura. Proposte di lettura*, Turnhout, 2016 (Bibliothèque de l'Antiquité tardive 33) ; et I. Quadri, " Dipingere all'ombra di prototipi illustri. La narrazione veterotestamentaria nei cicli tipologici di XI e XII secolo in Italia centrale », dans M. Angheben (éd.), *Les stratégies…*, pp. 143-167.

[15] C. Proverbio, *I cicli affrescati paleocristiani…*, pp. 183-185.

[16] J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, pp. 298-341, qui a vu dans cette formule une affirmation nouvelle du lien social et matrimonial.

[17] Pour B. C. Raw, " The probable derivation of most of the illustrations in Junius 11 ", *Anglo-Saxon England*, 5 (1976), pp. 133-148, le modèle des illustrations pourrait être un manuscrit saxon dans lequel se trouvait également le poème. Voir également C. E. Karkov, *Text and Picture in Anglo-Saxon England: Narrative Strategies in the Junius 11 Manuscript*, Cambridge, 2001 (Cambridge studies in Anglo-Saxon England, 31), p. 70.

[18] *Genesis B*, 491, éd. D. Anlezark, *Old Testament Narratives*, Cambridge 2011, p. 38.

[19] Je prépare actuellement deux articles sur cette question.

Fig. 1. Bodleian Library, Codex Junius 11, p. 66, Dieu fermant la porte de l'arche de Noé (cliché Bodleian Library).

Cette humanisation de la figure divine s'est produite au même moment dans les bibles de Ripoll et, sans doute dans la seconde moitié du XI siècle, à Saint-Savin, mais uniquement dans les représentations de l'Ancien Testament. En 1963, George Henderson a postulé que les manuscrits anglo-saxons ont inspiré les peintures poitevines en se fondant sur plusieurs analo-

gies.[20] Certaines sont toutefois quelque peu forcées, comme celle qui concerne l'arche de Noé car elle implique que le concepteur poitevin a mal compris le modèle et transformé les anges du manuscrit Junius 11 en géants (Figs. 1 et 6).

En ce qui concerne le Sacrifice de Caïn et Abel où le Christ se tient entre les deux frères, il est peu probable que le peintre de Saint-Savin se soient inspiré de l'Hexateuque vieil-anglais car le Christ est debout et non en majesté comme dans ce manuscrit, et surtout parce qu'il est le fruit d'un repentir découvert par Marie-France de Christen lors de la restauration de 1968-1972 (Fig. 2). Dans un premier temps, le peintre avait représenté la *Dextera Dei* au centre de la composition comme dans la plupart des formules iconographiques, mais très rapidement, lui ou un superviseur laïque ou religieux a décidé de la remplacer par une figure christique.[21]

Ce repentir a pu être suscité par plusieurs motivations, depuis le besoin d'optimaliser la visibilité du protagoniste divin jusqu'au désir de l'humaniser, mais il est peu probable qu'il ait émané d'une volonté de se conformer à un modèle anglo-saxon. Cet exemple montre de surcroît que la création artistique pouvait s'effectuer directement sur le mur, sans être paralysée par la prégnance des modèles ou des formules les plus répandues. D'autres analogies entre les peintures poitevines et les manuscrits insulaires semblent en revanche plus probantes sans pour autant impliquer une influence directe, comme celles qui concernent les formes de l'arche, conçue comme un vaisseau orné d'une figure de proue, la Vendange de Noé et la Tour de Babel.[22]

Pour résoudre la difficulté soulevée par ce mélange d'analogies et de dissemblances, il m'a paru nécessaire de créer le concept de tradition ou de famille septentrionale. Comme le concept de famille Cotton, celui-ci suppose que la grande majorité des œuvres a disparu et n'implique dès lors ni l'antériorité du monde anglo-saxon ni l'existence d'un archétype. Il permet également d'intégrer d'autres cycles vétérotestamentaires situés dans l'ouest de la France : Château-Gontier, Saint-Julien de Tours, Les Salles-Lavauguyon et Lignières-de-Touraine[23]. L'étroite parenté à la fois stylistique et iconographique entre les peintures de Saint-Savin et de Château-Gontier, relevée depuis longtemps et à maintes reprises, se cristallise autour des formes de l'arche également dotée d'une figure de proue.[24] Les peintures de Saint-Julien de

[20] G. Henderson, " The Sources of the Genesis Cycle at Saint-Savin-sur-Gartempe ", *Journal of the British Archaeological Association*, 26 (1963), pp. 11-26.

[21] M. Angheben, " Saint-Savin-sur-Gartempe, nouvelles recherches : problématique et méthode », dans *Couleurs et lumière à l'époque romane. Colloques d'Issoire 2005-2007*, Clermont-Ferrand, 2011 (Revue d'Auvergne), pp. 197-225 ; et C. Sarrade, " Les relevés stratigraphiques des peintures de la nef de Saint-Savin-sur-Gartempe ", dans *Temps et célébrations à l'époque romane* (Revue d'Auvergne), Clermont-Ferrand, 2012, pp. 403-418.

[22] M. Angheben (éd.), *Les peintures de la nef de Saint-Savin*, Turnhout (à paraître en 2022).

[23] C. Voyer, *Faire le Ciel sur la Terre. Les images hagiographiques et le décor peint de Saint-Eutrope aux Salle-Lavauguyon (XII^e siècle)*, Turnhout, 2007 (Culture et société médiévales, 14), pp. 247-250 ; et A. Marzais, *De l'esprit à la main. Étude sur les techniques et les styles des peintures murales dans l'ancien diocèse de Tours (XI^e-XV^e siècles)*, Thèse de doctorat, Université de Tours, 2021.

[24] Voir en dernier lieu Ch. Davy, " Les peintures murales de Saint-Jean-Baptiste de Château-Gontier et de Saint-Savin-sur-Gartempe : de la similitude à la dissemblance ", dans M. Angheben (éd.), *Les stratégies…*, pp. 265-289. Voir aussi Christian Davy, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval, 1999, pp. 259-262.

Fig. 2. Saint-Savin, peintures de la nef, Sacrifice de Caïn et Abel (cliché Jean-Pierre Brouard / CESCM).

Tours s'inspirent pour leur part directement du Pentateuque d'Ashburnham qui se trouvait manifestement à Saint-Martin dès le IXe siècle.[25]

Sur la contre-façade des Salles-Lavauguyon, le cycle de la Genèse se réduit à la Création d'Ève et à la Tentation, mais ces scènes sont particulièrement instructives puisque la Création d'Adam intègre une Binité, comme dans le cycle de la Création du Pentateuque d'Ashburnham, et Ève surgit du corps d'Adam endormi comme dans la tradition romaine, si ce n'est qu'elle s'en est entièrement dégagée.[26] Quant aux peintures méconnues de Lignières-de-Touraine, situées autour de 1150, elles transposent des formules visibles dans les bibles de Tours qui se situe à une trentaine de kilomètres seulement. C'est le cas en particulier dans la première scène, qui correspond à la Création de l'homme ou à celle de la femme, dans laquelle Dieu se penche sur Adam étendu obliquement sur un talus, comme dans les bibles de Moutier-Grandval et de Saint-Paul-hors-les-Murs. Dans l'Expulsion du paradis, un ange, dans ce cas un chérubin, brandit une épée pour repousser les protoplastes, comme dans les bibles de

[25] A. Grabar, " Fresques romanes copiées sur les miniatures du Pentateuque de Tours ", *Cahiers archéologiques*, 9, 1957, pp. 329-341 ; et D. Bogner, " Die Fresken von Saint-Martin und von Saint-Julien in Tours und ihre Stellung in der romanischen Malerei des Loiregebietes ", *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 30/31 (1977/1978), pp. 7-46.

[26] Il faut rappeler que dans le Pentateuque d'Ashburnham, une des deux figures divines a été grattée, probablement au IXe siècle, cf. D. H. Verkerk, *Early medieval Bible illumination and the Ashburnham Pentateuch*, Cambridge (UK) & New York, 2004, pp. 62-71.

Bamberg et de Saint-Paul-hors-les-Murs, et les premiers hommes possèdent un vêtement court comme dans les bibles de Bamberg et de Moutier-Grandval. Ces scènes ne reproduisent toutefois jamais servilement les formules de ces manuscrits, ce qui peut être interprété en fonction des trois critères méthodologiques mentionnés précédemment : le manuscrit qui a servi de modèle a disparu, la source d'inspiration est monumentale ou le concepteur s'est intentionnellement écarté de son modèle.

Ces cinq programmes présentent une grande diversité et se rattachent à des traditions très différentes, ce qui semble invalider la notion de tradition ou de famille septentrionale. Il semble dès lors préférable de qualifier cet ensemble disparate de groupe septentrional. Pour les peintures de Saint-Savin et de Château-Gontier en revanche, l'emploi de l'expression « tradition septentrionale » se justifie par le rayonnement de certains modèles en Catalogne, en Aragon et en Sicile. Le style de la peinture poitevine et plus globalement celui de l'ouest de la France s'est en effet diffusé en Catalogne et en Aragon, et cette diffusion formelle s'est parfois accompagnée de transferts iconographiques. Dans la Création d'Adam de Sant Sadurní d'Osormort, on rencontre une ressemblance ponctuelle et par conséquent peu significative avec la formule de Château-Gontier.[27] À Bagüés en revanche, les analogies sont plus nombreuses, notamment dans la Création d'Ève, l'Annonce du déluge ou le Sacrifice de Noé.[28] On y trouve également d'importantes différences comme les formes de l'arche, qui ne sont pas celles d'une embarcation, ou l'absence de figure christomorphique dans le Sacrifice de Noé. Ce programme semble donc confirmer à la fois l'existence d'une tradition septentrionale et l'étendue de sa diversité.

En Sicile, certaines formules poitevines se retrouvent dans les deux vastes cycles vétérotestamentaires de la Chapelle Palatine et de la cathédrale de Monreale, comme l'avait déjà relevé Herbert Kessler.[29] Dans le cadre du colloque sur les représentations de l'Ancien Testament, Giulia Arcidiacono et Tancredi Bella ont approfondi la question, confirmant l'origine septentrionale de certaines formules comme la Création des luminaires de Palerme où Dieu se tient debout devant un segment de ciel, la Présentation d'Ève à Adam de Monreale sur laquelle il faudra revenir et l'arche conçue comme un navire dans les deux ensembles.[30] Ces auteurs ont également relevé la diversité des sources d'inspiration et les croisements de traditions dont il a été question précédemment. Ces programmes montrent une fois encore le bénéfice que l'on peut retirer d'une approche accordant autant d'importance aux analogies avec les modèles présumés qu'aux dissemblances, même si cette démarche complique sérieusement les classifications.

---

[27] G. Fernández Somoza, *Pintura románica en el Poitou, Aragón y Cataluña : la itinerancia de un estilo*, Murcia, 2004, p. 146.

[28] B. W. Al-Hamdani, " The Genesis scenes in the Romanesque frescoes of Bagüés ", *Cahiers archéologiques*, 23 (1974), pp. 169-194 ; et Fernández Somoza, *Pintura románica…*, pp. 102-111.

[29] Kessler, " I mosaici della navata centrale ".

[30] G. Arcidiacono, " Le storie della Genesi nella Cappella Palatina di Palermo. Qualche osservazione sulle fonti iconografiche e sulle strategie narrative ", dans M. Angheben (éd.), *Les stratégies…*, pp. 317-343 ; et T. Bella, " Le récit de la Genèse dans les mosaïques de la cathédrale de Monreale ", dans M. Angheben (éd.), *Les stratégies…*, pp. 345-372. Voir aussi X. Muratova, " Le scene della creazione nei mosaici siciliani e gli studi della natura del xii secolo : problemi dell'interpretazione iconografica ", *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 38 (2007-2008), pp. 9-24.

Saint-Savin-sur-Gartempe

Ce principe méthodologique montre encore plus clairement son intérêt au sujet des peintures de la nef de l'abbatiale poitevine. La voûte en berceau du vaisseau central accueille l'un des plus vastes cycles vétérotestamentaires médiévaux, allant de l'Hexaméron jusqu'à la fin du livre de l'Exode. Les différents cycles ont manifestement été exécutés par au moins quatre ateliers plus ou moins homogènes : le premier a travaillé aux récits de la Création et du Péché originel circonscrits dans les trois premières travées, le deuxième s'est chargé du cycle de Caïn et Abel, de celui de Noé et de la scène isolée de la Tour de Babel, le troisième a réalisé le cycle d'Abraham et semble avoir participé à la réalisation de celui de Moïse, et le dernier a été chargé du cycle de Joseph. Pour pouvoir comprendre les filiations iconographiques, cette répartition des tâches doit être prise en considération car les ateliers possédaient manifestement des cultures visuelles très différentes.

Les formules iconographiques adoptées par le premier atelier sont celles qui se rattachent le plus clairement à celles de la famille Cotton. Les six premières scènes correspondent aux six premiers jours de la Création, comme sur les ivoires de Salerne, celui de Berlin et les mosaïques vénitiennes.[31] De plus, elles mettent en scène une figure christomorphique dressée devant l'objet de sa création, comme dans la Création des plantes de la Genèse Cotton. Dans la Création d'Adam, le Créateur est éloigné de sa créature couchée sur une butte comme dans la tradition romaine et ne se conforme dès lors pas à la formule la plus répandue dans la famille Cotton où il se penche généralement sur le premier homme ou se dresse devant la figure également verticale d'Adam (Fig. 3). Pour la Création de la femme, sa Tentation et l'Expulsion, on est en revanche revenu à ces modèles. Le Christ-Logos se penche sur Adam comme dans les bibles carolingiennes, à Hildesheim et à Venise. La Tentation d`Ève a fait l'objet d'une

Fig. 3. Bible d'Anchin, Douai, BM, ms. 2, f° 000Dv, Présentation d'Ève à Adam (cliché Initiale).

[31] Pour l'ivoire de Berlin, qui se rattache en partie à la famille Cotton, voir H. L. Kessler, " An Eleventh Century Ivory Plaque from South Italy and the Cassinese Revival ", *Jahrbuch der Berliner Museen,* 8/1 (1966), pp. 67-95.

représentation séparée comme dans la Bible de Moutiers-Grandval, à Salerne, dans la Genèse de Millstatt, à Venise et dans le manuscrit de l'Histoire Universelle. Quant à l'Expulsion, elle semble mettre en scène une figure christomorphique comme à Venise, se distinguant en cela de la quasi-totalité des formules iconographiques connues.

Les analogies et les différences sont suffisamment nombreuses pour justifier une appartenance de ces deux cycles à la famille Cotton tout en confirmant que celle-ci demeure très hétérogène. La prégnance de cet héritage artistique n'a de surcroît pas empêché la création ou l'adoption d'une formule nouvelle et foncièrement originale pour la Présentation d'Ève à Adam (Fig. 3). Dans la famille Cotton, le Christ-Logos se tient derrière la femme pour la pousser vers Adam ou pour l'encourager à s'en rapprocher, comme le montre un des fragments de la Genèse Cotton. À Saint-Savin au contraire, il se dresse entre les protoplastes pour les présenter l'un à l'autre. Même si ces derniers ne joignent pas la main droite de leur vis-à-vis, ce schème renvoie à la représentation antique du mariage qui s'est perpétuée pendant tout le Moyen Âge, comme le montrent par exemple les représentations de l'union entre Moïse et Séphora sur les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et le mariage de David à la fois sur un plat en argent de Lamboussa-Lapithos (Metropolitan Museum ; 610-650) et la Porte Mantile de la cathédrale de Tournai (XII[e] siècle).[32]

Le concepteur de cette formule a donc traduit en image les commentaires de la Genèse qui ont fait de cet épisode un paradigme du mariage.[33] Cette hypothèse est confirmée par les bibles moralisées où cette nouvelle formule intègre le motif de la *dextrarum iunxio* et une glose précisant que la scène correspond au mariage.[34] À Saint-Savin, dont les peintures peuvent être situées très vaguement dans la seconde moitié du XI[e] siècle, cette innovation coïncide chronologiquement avec le moment où l'Église a entrepris d'ériger le mariage en sacrement.[35] La corrélation entre les deux ne peut toutefois pas être établie fermement, d'autant qu'on ignore la date de création de cette formule. Compte tenu du nombre incalculable d'œuvres disparues, il est en effet probable que cette création soit antérieure aux peintures de Saint-Savin.

Cette formule s'est en tout cas très rapidement diffusée dans le nord de la France, comme en témoignent trois manuscrits produits entre la fin du XI[e] siècle et le milieu du siècle suivant : la Bible d'Alard (abbaye de Marchiennes ; vers 1097), la Bible de Marchiennes (abbaye Sainte-Rictrude ; vers 1125) et la Bible d'Anchin (deuxième quart du XII[e] siècle ; fig. 4).[36] Dans ces trois œuvres, le Christ se tient debout ou assis entre les protoplastes pour les présen-

[32] Pour l'iconographie du mariage, voir notamment Ch. Frugoni, " Il matrimonio nella societa altomedievale ", *Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, *Spoleto, 22-28 aprile 1976*, Spolète, 1977, pp. 901-963.

[33] Augustin, *De Genesi ad litteram*, IX, III, 5, éd. P. Agaësse et A. Solignac, *La Genèse au sens littéral en douze livres* (VIII-XII), Paris, 1972 (Bibliothèque augustinenne 49), pp. 96-97 ; et Raban Maur, *Commentariorum in Genesim*, I, 7, P.L. 108, 461 C-462 A.

[34] Vienne, Österreichische Nationalbibliothek, Codex Vindobonensis 2554, f° 2v (ca. 1215-1230) ; Oxford, Bodleian Library, 270b, f° 6r (ca. 1223).

[35] J. Gaudemet, *Le mariage en Occident,* Paris, 1987, pp. 141-191 ; Ph. L. Reynolds, *How Marriage Became One of the Sacraments: The Sacramental Theology of Marriage from its Medieval Origins to the Council of Trent*, Cambridge, 2016, part. p. 188 et sv.

[36] Valencienne, BM, ms. 9, f° 5v ; Douai, BM, ms. 2, f° 000Dv ; Douai, BM, ms. 2, f° 7.

Fig. 4. Saint-Savin, peintures de la nef, Sacrifice de Noé (relevé archéographique Carolina Sarrade et cliché de Jean-Pierre Brouard/CESCM).

ter l'un à l'autre ou pour les rapprocher en les prenant par l'épaule. La diffusion de ce modèle dans le nord de la France confère par ailleurs un surcroît de consistance au concept de tradition septentrionale.

Cette formule s'est également répandue vers le sud, à la fois à Bagüés et à Monreale. Dans les deux compositions, le Christ entraîne la première femme vers Adam et celui-ci l'accueille en tendant une main dans sa direction. La formule sicilienne montre toutefois le premier homme assis sur un monticule et s'éloigne donc du schème du mariage, au point qu'elle ne semble plus y faire référence. Ces deux exemples attestent en tout cas le succès de la nouvelle formule et l'existence d'une tradition septentrionale, tout en confirmant que ce groupe d'œuvres demeure très hétérogène. D'autant que les peintres du premier atelier de Saint-Savin se sont largement inspirés des formules de la famille Cotton.

Il en va tout autrement pour le deuxième atelier de Saint-Savin qui ne s'y est presque jamais référé. Ses sources d'inspiration sont de surcroît beaucoup plus difficiles à déterminer, d'autant que les peintres ont hésité à deux reprises entre la *Dextera Dei* et une figure christomorphique. Comme je l'ai rappelé précédemment, ils ont d'abord opté pour le schème classique du Sacrifice de Caïn et Abel avant de remplacer la *Dextera Dei* par la figure du Christ.

Ils ont ensuite maintenu cette image divine avant de revenir au motif de la chirophanie dans le Sacrifice de Noé et de se raviser à nouveau (Fig. 5). La stratigraphie montre que les travaux ont progressé d'ouest en est sur le versant nord de la voûte, ce qui signifie que le premier repentir avait déjà été effectué quand on a réintroduit le motif de la main divine. Ce double repentir concernant le même motif matérialisant le Dieu de l'Ancien Testament atteste que ces peintres avaient le souci d'adapter les formules iconographiques au contexte ou aux exigences du commanditaire. Ils ne se conformaient par conséquent pas systématiquement à un modèle ou à des usages assimilés au moment de leur formation ou de leur expérience professionnelle.

Les formules les plus proches de celles du deuxième atelier se trouvent dans les manuscrits anglo-saxons, sur les peintures de Bagüés et les mosaïques siciliennes. Les connections avec les manuscrits insulaires émanent tout d'abord du choix de certains thèmes qui n'apparaissent presque jamais dans les autres cycles, comme l'Ascension d'Énoch, ou très rarement comme l'Enivrement de Noé. Pour ces scènes, les formules iconographiques adoptées sont toutefois très différentes des deux côtés de la Manche. Ces connections émanent également de l'omniprésence du Christ, même si elle ne s'est pas imposée immédiatement dans le chef du ou des concepteurs. Elle est particulièrement frappante dans la Malédiction de Caïn car elle se retrouve à Bagüés et sur les mosaïques siciliennes qui confirment ainsi la diffusion vers le sud de certaines créations émanant du groupe septentrional.

Ce sont toutefois les formes de bateau affectées à l'arche qui cimente le plus solidement ce groupe. La formule avait déjà été adoptée dans l'Égypte tardo-antique et des figures de proue sont apparues dès l'époque carolingienne, comme le montrent le Psautier d'Utrecht et l'*Aratea* de la British Library.[37] Dans les manuscrits anglo-saxons et à Saint-Savin, l'application combinée de ces deux motifs au Déluge est en revanche originale et témoigne dès lors d'une com-

Fig. 5. Saint-Savin, peintures de la nef, Création de la femme, Présentation d'Ève à Adam et Tentation d'Ève (relevé archéographique Carolina Sarrade / CESCM).

[37] M. T. Lezzi, " L'arche de Noé en forme de bateau : naissance d'une tradition iconographique ", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 37 (1994), pp. 301-324 ; H. R. Broderick, *Moses the Egyptian in the illustrated Old English Hexateuch (London, British Library Cotton MS Claudius B.iv)*, Notre Dame, Indiana, 2017, p. 40.

Fig. 6. Saint-Savin, peintures de la nef, le Déluge (cliché Jean-Pierre Brouard / CESCM).

munauté de culture. Celle-ci est corroborée par une série d'analogies ponctuelles mais qui ne se retrouvent pas ou très rarement dans les autres traditions : le sang giclant de la plaie d'Abel, Noé agenouillé devant Dieu, vendangeant une vigne supportée par des échalas sur lesquels repose une longue branche horizontale et buvant le vin qu'il a produit, et enfin les ouvriers de la tour de Babel manipulant un taillant droit.

L'ancienneté des manuscrits insulaires et la créativité manifestée par les concepteurs anglo-saxons de la fin du x^e^ siècle et de la première moitié du siècle suivant plaident en faveur d'un transfert de modèles partant d'Angleterre. Ce constat ne doit cependant pas conduire à simplifier les interactions entre peintres ou foyers artistiques en concevant des liens directs entre les rares œuvres conservées. C'est notamment pour éviter ce type de simplification qu'il me semble préférable d'utiliser la notion plus vaste et plus floue de tradition septentrionale, aussi imparfaite soit-elle. L'examen des traditions montre en tout état de cause que les peintres du deuxième atelier avaient acquis une culture visuelle très différente de celle de leurs prédécesseurs et laisse entendre que les praticiens ont joué un rôle prépondérant dans le choix des formules iconographiques.

Pour les trois derniers cycles, les sources d'inspiration sont encore plus difficiles à déterminer, notamment parce que les sujets ont été traités beaucoup plus rarement voire jamais. Dans le cycle d'Abraham, trois scènes font écho aux Octateuques byzantins : le Combat des rois, Abraham léguant ses biens à Isaac et les Funérailles.[38] Ce dernier épisode s'apparente aus-

[38] K. Weitzmann et M. Bernabò, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton, 1999, 2 vol., I, pp. 66-67 et p. 93.

si à la formule de la famille Cotton dont le principal témoin émane de la Genèse de Millstatt, mais les autres scènes sont trop différentes pour corréler les deux ensembles. D'autant que la Séparation d'Abraham et de Lot et l'Hospitalité d'Abraham se rattachent respectivement aux mosaïques de Sainte-Marie-Majeure et aux peintures disparues de Saint-Paul-hors-les-Murs. On peut donc supposer que les peintres du cycle d'Abraham se sont servis d'un manuscrit disparu ou qu'ils ont conçu une synthèse originale émaillée de créations propres.

Il en va de même pour les deux autres cycles. Dans celui de Joseph, la seule parenté substantielle concerne le Triomphe du patriarche conduisant le char de Pharaon qui renvoie au Pentateuque d'Ashburnham.[39] Et dans le cycle de Moïse, les seules comparaisons envisageables pour l'Annonce de la chute de la manne et des cailles et la Remise des Tables de la Loi se trouvent dans la Bible de Ripoll dont on ne trouve pourtant aucun autre écho dans la nef de Saint-Savin.[40] Face à une telle nébuleuse, on ne peut que conjecturer à nouveau l'existence d'un manuscrit disparu qui aurait opéré cette synthèse à une date indéterminée ou la conception d'un cycle original par les peintres de Saint-Savin voire l'un ou l'autre de leurs prédécesseurs. Cette nébuleuse confirme en tout cas la complexité des généalogies iconographiques et les risques inhérents à toute simplification. Elle corrobore aussi le rôle des peintres dans le choix des formules iconographiques ainsi que leur créativité. Le concepteur du cycle de Moïse est en effet le premier à avoir osé figurer le Seigneur apparaissant dans le Buisson ardent sous les traits du Christ inscrit dans un gloire, témoignant ainsi d'une volonté de pousser plus avant l'humanisation du Dieu inconnaissable de l'Ancien Testament, manifestement amorcée dans le monde anglo-saxon.

***

L'analyse des peintures de Saint-Savin sous l'angle des traditions iconographiques confirme donc que la notion de famille Cotton demeure légitime, pour autant qu'on la manie avec circonspection et qu'on la croise avec les données issues des autres familles ou traditions. Ce vaste cycle vétérotestamentaire montre en effet que les peintres du premier atelier sont pratiquement les seuls à avoir véhiculé des formules apparentées de près ou de loin à la famille Cotton, peut-être parce que celle-ci s'était diffusée plus largement dans les cycles limités à la Création et à l'histoire d'Adam et Ève comme ceux des bibles carolingiennes. Les scènes exécutées par le deuxième atelier confortent pour leur part l'utilité du concept de tradition septentrionale, même si elle demeure très floue. Les trois derniers cycles confirment que les filiations ne peuvent pas toujours être restituées. Enfin, cette recherche des modèles permet de mettre en évidence les innovations comme la nouvelle formule de la Présentation d'Ève ou l'introduction d'une théophanie christique dans les flammes du Buisson ardent.

L'analyse des sources d'inspiration des peintures de Saint-Savin contribue par ailleurs modestement à la reconstruction de la famille Cotton. La question appelle cependant une révision plus globale qui ne pourra qu'enrichir la connaissance des représentations médiévales de l'Ancien Testament. Dans cette entreprise, les travaux passés et à venir d'Herbert Kessler conserveront indubitablement une place centrale.

[39] Paris, BnF, NAL 2334, f° 40 r.

[40] A. M. Mundó, *Les Bíbles de Ripoll. Estudi dels mss. Vaticà, lat. 5729 i París, BnF, lat. 6*, Cité du Vatican, 2002, p. 224.