
Francia. Forschungen zur westeuropäischen Geschichte

Herausgegeben vom Deutschen Historischen Institut Paris

(Institut historique allemand)

Band 26/1 (1999)

DOI: 10.11588/fr.1999.1.47316

Rechtshinweis

Bitte beachten Sie, dass das Digitalisat urheberrechtlich geschützt ist. Erlaubt ist aber das Lesen, das Ausdrucken des Textes, das Herunterladen, das Speichern der Daten auf einem eigenen Datenträger soweit die vorgenannten Handlungen ausschließlich zu privaten und nicht-kommerziellen Zwecken erfolgen. Eine darüber hinausgehende unerlaubte Verwendung, Reproduktion oder Weitergabe einzelner Inhalte oder Bilder können sowohl zivil- als auch strafrechtlich verfolgt werden.

buiva un simile ampio significato, e che nell'Accursio stampato tra XV e XVI secolo vedeva la principale fonte per la conoscenza delle glosse di autori precedenti, tanto da proporre un tentativo di »palingenesi« che alla prova delle più recenti e documentate ricerche si è rivelata tutt'altro che affidabile. Le citazioni di glossatori precedenti che Calasso fece contare su un'edizione del *Corpus iuris civilis* del 1556-1558 (il risultato della »palingenesi« di Calasso è riferito da Lange: 360-361) non rispecchiano affatto lo stato delle fonti con cui Accursio aveva a che fare: la Glossa ordinaria non è un'antologia (»abschließendes Sammelwerk« la chiama Lange, 362), ma un'opera del suo tempo, animata da visioni unilaterali del suo autore, come del resto è confermato da diverse opere che, dalle *lecturae* di Orléans alle *glossae contrariae* di Cino, rilevarono puntigliosamente contraddizioni, incompletezze, errori.

L'apparato di Accursio, insomma, non può essere considerato come la sintesi della produzione di glosse del XII e della prima metà del XIII secolo, né è più possibile seguire la comoda soluzione di Calasso, che confidava nella scelta compiuta dal glossatore ordinario per distinguere ciò che era degno di esser tramandato e dunque studiato dallo storico del diritto: quel che si sa oggi degli apparati di Piacentino e Pillio, di quelli di Ugolino, della produzione di glosse di Roffredo e Iacopo Balduino (per fare soltanto qualche esempio) impone di dar conto di queste opere, e di studiarle nei manoscritti, per ricostruire la cultura giuridica negli anni eccezionalmente fecondi che vanno dal 1150 al 1250. Né vale la giustificazione che di fatto l'apparato accursiano era destinato a trionfare nei secoli seguenti: le glosse e gli apparati che furono messi da parte in séguito al successo di Accursio restarono tuttavia testi di riferimento che fornirono la base di tradizioni rilevanti e destinate a influenzare profondamente la storia del diritto: basti pensare alla scuola di Orléans e ai suoi noti rapporti con la tradizione di Jacopo Balduino, Odofredo, Ugolino.

Emanuele CONTE, Rom

Johann Konrad EBERLEIN, *Miniatur und Arbeit, das Medium Buchmalerei*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1995, 501 p.

Les éditions Suhrkamp, à Francfort-sur-le-Main ont publié une étude de Johann Konrad Eberlein sur l'illustration des livres au moyen-âge: un travail de synthèse sur un sujet relativement peu étudié dans son ensemble. L'ouvrage se divise en dix chapitres, eux-mêmes subdivisés en plusieurs paragraphes.

Une miniature est prise comme exemple de base: l'épisode où le pape Grégoire inspiré par la colombe du Saint-Esprit, est épié par son notaire écrivant sous la dictée; cet épisode servant de réflexion historique sur l'activité de peinture des livres: scribes et peintres au travail, comme moyen de connaissance historique sur la compréhension, la réception, le rôle de l'illustration des livres au moyen-âge, ses qualités artistiques et son évolution au cours des siècles, avec une franche rupture au tournant des XII^e et XIII^e siècles. Les raisons de cette rupture sont dues à des facteurs très complexes à la fois sociaux, avec l'émergence de la ville et son cortège de bouleversements (expansion du monde laïc, des artisans et des marchands), culturels, avec l'émergence des écoles urbaines puis des universités, et le facteur religieux, corrélatif aux précédents, avec la perte progressive d'influence des monastères.

Dans quelle mesure l'idée jusqu'ici reçue de la miniature médiévale déterminée par la piété est-elle valide, de même que sa réception, interprétée à travers la »chape« de l'idéologie chrétienne? L'étude repose sur le rôle donné par le pape Grégoire le Grand à l'image comme ersatz de la lecture pour les laïcs non lettrés, et les controverses auxquelles cette idée a donné lieu jusqu'à notre temps. Le thème de Grégoire est analysé dans son contexte historique de la place de l'illustration dans la basse Antiquité, aussi bien occidentale que byzantine, la situation des exécutants comme celle des destinataires. La légende de Grégoire, née dans la

première biographie connue du pape-moine, écrite au début du VIII^e siècle en Northumbrie, puis reprise par Paul Diacre et interpolée, subit de notables évolutions au cours des siècles suivants et suscita un grand nombre de miniatures, avec l'apparition du percement du rideau et ses variantes. L'auteur s'interroge sur la nature de ces variantes dans les manuscrits jusqu'au XIII^e siècle, manuscrits dont il donne la liste, ainsi que le tableau des types de variantes, classées en plusieurs traditions, en relation plus ou moins proche avec le texte.

Dans un troisième chapitre sont analysés le cadre des images, en particulier pour l'évangélique du couronnement d'Aix-la-Chapelle, trouvé dans le tombeau de Charlemagne, l'évolution de l'iconographie toute imprégnée de motifs impériaux, romains puis byzantins, dans une interprétation christianisée. La tradition de l'art pictural antique s'est maintenue – les témoignages littéraires dans ce sens abondent – depuis Martial, en passant par les *Libri Carolini*, et dans une certaine mesure jusqu'au XIII^e siècle où la dévotion change de nature, de même que la société.

Il ne faut toutefois pas confondre, pour le haut moyen-âge, miniatures, tableaux, décorations murales et fresques, avec leurs encadrements architecturaux, tous en étroite relation jusqu'à l'époque carolingienne. La distanciation ultérieure entre le miniaturiste et son œuvre réside dans le « caractère de copie » de son travail. L'œuvre de l'*artifex* s'organise suivant des macro-éléments porteurs d'action, et des micro-éléments auxiliaires d'identification. Hugues de Saint-Victor définit cette œuvre, qui est de « joindre ce qui est disjoint, et disjoint ce qui est joint » : jeu de mots dans lequel sont contenues dépendance et liberté. Sur cette base, toute la recherche consiste à distinguer l'expression de la liberté et de la sensibilité de l'illustrateur.

Dans l'étude de la distance et proximité de l'œuvre par rapport au modèle, on voit s'exprimer le vocabulaire emprunté à l'Antiquité tardive, reflétant une concurrence entre paganisme et christianisme, jusqu'à la renaissance carolingienne : décoration comme écriture sont fondées sur le *mos romanus*, fiction politique comme esthétique.

La signification originelle du rideau, dans la scène de Grégoire, trouve sa source dans la basse Antiquité. Grégoire était issu de la noblesse sénatoriale et il était le *praefectus urbis* : le rideau est un des signes de la souveraineté mondiale ; il figure dans la représentation des évangélistes comme étant l'ouverture sur la Vérité du Nouveau Testament à travers le Christ. Le rideau devient donc la représentation de l'inspiration divine. La pratique de la copie sous la dictée était devenue difficile au moyen-âge en raison de la lenteur de l'écriture : ce qui était possible jusqu'au VI^e siècle ne l'est plus à partir des VIII^e-IX^e siècles, surtout dans les scriptoria monastiques.

Pour Grégoire comme pour Augustin, les peintures ne sont pas vues comme des images, à cause de leur beauté, mais comme des messages pour les analphabètes *vident quid sequi debeant*. La parole et l'image ne font qu'un. Cette pensée fut poursuivie dans les *Libri Carolini*, et jusqu'à Hugues de Saint-Victor puis Innocent III ; elle a alimenté la controverse entre Suger et saint Bernard. L'image comme ersatz de religion pour les laïcs se libère peu à peu du lien avec l'écriture : mais ici le domaine de cette recherche est dépassé. Le parallélisme grégorien entre image et écrit reposait sur l'esthétique théologique et constituait le lien entre peintres et copistes.

La préparation du matériel-support est la même pour le copiste et le peintre. L'auteur étudie les techniques de mise en place de l'image, les instruments, qui sont ceux du copiste, les étapes d'élaboration : les deux activités étaient entremêlées : *depingere calamis* ; souvent aussi il s'agissait de la même personne. De même que la copie suit le texte, de même l'image correspond à un ou à une série de modèles, la seule liberté résidant dans le choix des couleurs.

La conception de l'art au moyen-âge repose sur l'esthétique des théologiens, héritière de la Bible du néo-platonisme, des règles morales faites de *rusticitas/simplicitas*. La controverse sur la couleur ou non-couleur remonte à Grégoire de Nazianze et se poursuit jusqu'aux controverses cisterciennes dont les consignes furent peu suivies. A partir de la 2^e moitié du

XII^e siècle l'ornementation devient surabondante. L'esthétique théologique appartient aux théologiens, non aux praticiens. L'admiration pour l'œuvre d'art est désormais fréquente, avec le topos de »l'œuvre qui dépasse la matière« (cf. Ovide). La prise en compte de la réception, déjà présente dès l'an mil, devient plus efficiente: les notions de style, d'époque et de nation commencent à émerger. Les images expriment les sentiments politico-sociaux, et l'on voit apparaître de plus en plus la personnalité de l'auteur.

Dans le rôle du scribe et du peintre domine l'attitude d'*humilitas* (cf. Augustin: *nolle in se laudari*): le talent est un don de Dieu. Ce topos va se répétant à travers l'*artifex vilis* de Raban Maur. L'anonymat, expression majeure de cette humilité, est encore plus difficile à percer chez les miniaturistes que chez les copistes, malgré les louanges adressées souvent aux œuvres d'art, dans une rhétorique de comparaison avec les œuvres antiques, inférieures: Mais c'est toujours la mention du copiste et non de l'artiste qui prime. Cette connotation souvent négative tient au caractère mobile de l'artiste qui ne respecte pas la *stabilitas loci*: idée exprimée par bien des théologiens, dont Hugues de Saint-Victor: il est dangereux de s'éloigner du monastère, et donc de la Règle.

Au chapitre VI, l'auteur examine le topos de l'enluminure dans les biographies des dignitaires de l'Église. La représentation murale des hauts personnages, d'abord mal vue dans l'antiquité, fait l'objet de la plus grande estime à la fin de l'empire romain et sous les Mérovingiens. Au moyen-âge, ce travail, comme celui d'écriture est vu comme long, pénible, très délicat: de hauts personnages y sont impliqués et il fait l'objet de vives louanges: une rhétorique qui ira s'amenuisant à la fin du XII^e siècle.

La tradition de production du livre pénètre dans la haute société, déjà à l'époque carolingienne, peut-être sous l'influence de la cour de Byzance. Les *illiterati* entrent peu à peu en contact avec le livre: dès le XI^e siècle, les rois, les princes et les seigneurs se constituent des bibliothèques.

Dans la dernière partie de l'ouvrage sont analysés les rôles des monastères comme lieux de peinture de livres: activité très surveillée et limitée dans les premières règles monastiques; l'*artifex* doit travailler dans ou près du monastère, et ce doit être obligatoirement une activité d'adulte. Peu à peu se fait la scission entre les *artes liberales* et les *artes mechanicae*, dont font partie l'écriture et la miniature. Le goût pour les livres de luxe est tel que ceux-ci font partie du trésor de l'église; plus encore, ils pouvaient servir de moyen de paiement ou en tout cas d'échange, par le truchement des foires aux livres.

Mais le rôle essentiel du livre de luxe était de conférer à son possesseur un rang élevé: ce sont des facteurs de *largitas* et de *munificentia*, suivant le rituel du cadeau. Le roi Robert le Pieux en offrit un grand nombre à l'empereur Henri II, lequel n'en garda que deux et offrit le reste. Le livre de luxe est un signe de haut rang: Charles le Chauve apporta à Rome la Bible de Saint-Paul-hors-les-Murs (en 875), un manuscrit qui avait deux cents ans. La production monastique de manuscrits de luxe était pour les églises une source de profit et d'influence sur les grands.

Quant à la qualité artistique des images, elle suit celle du manuscrit lui-même: même hiérarchie pour le parchemin (pourpre), l'encre (or), l'écriture (capitales pour les titres et les débuts des textes). Cette hiérarchie qualitative vaut aussi pour le style rédactionnel: *oratio gravis, mediocris, attenuata*; pour les illustrations, il y a le *genus grande* (parchemin pourpre et usage de l'or, comme pour les écrits des empereurs byzantins et des chefs occidentaux), le *genus medium* (où le dessin prime sur la couleur) et *genus humile* (dessins dépourvus de couleurs). Les destinataires sont aussi répartis en trois catégories: les souverains, les grandes églises, les petites églises ou les monastères.

Aux alentours de l'an 1200 se produit la cassure de la tradition, suivant le schéma de la scène de Grégoire. Les facteurs de changement sont légion: l'émergence du monde laïc, la formation des universités et son cortège de livres d'usage pratique, l'apparition du papier, la clientèle laïque et bourgeoise. La fabrication du livre devient plus rationnelle. La peinture

des livres passe du monastère au monde laïc, ou à des clercs artistes qui doivent se louer à l'extérieur. Le prix de l'œuvre dépend du prix de la location de l'*artifex*, mais il n'en devient pas moins cher pour autant. Le monde se fissure: on oppose l'*ars publica* à l'*ars ecclesiastica*, le *regnum* au *sacerdotium*; les concepts nationaux apparaissent, avec l'idéologie de l'imitation de la nature. La concurrence entre la production monastique et artisanale se fait au bénéfice de cette dernière, avec deux nouvelles traditions: celle des Ordres Mendiants et celle des Humanistes. Les illustrations donnent aux laïcs la possibilité de méditer: chez les catholiques on suit à cet égard une *via media*; avec les Réformés, la primauté est donnée absolument à la parole, seul véhicule de l'écriture. Enfin l'évolution de la lecture amoindrit le statut de la *memoria* que reproduisaient les anciennes images.

Malgré un style souvent prolix et confus, des prises de position parfois trop catégoriques, des classifications trop systématiques, il s'agit au total d'un ouvrage très fouillé, très analytique, très complet quant aux multiples aspects de la problématique; un bon instrument de réflexion assorti de 24 photographies et dessins, d'une quantité impressionnante de citations d'auteurs dans le texte, de 225 textes-sources avec leur traduction, d'une très copieuse bibliographie, d'un index de toutes les sources utilisées et des manuscrits contenant les miniatures étudiées, des lieux de conservation, d'un index des lieux et des personnes dont la richesse permettra des études approfondies sur chaque aspect de cet ouvrage.

Françoise GASPARRI, Paris

Horst FUHRMANN, *Überall ist Mittelalter. Von der Gegenwart einer vergangenen Zeit*, München (Beck) 1997, 328 p.

»Qu'avons-nous fait de ... notre Moyen Age?«, a-t-on envie de dire après avoir lu, avec une très vive curiosité, ce beau livre de Horst Fuhrmann, qui nous indique que le va-et-vient entre le Moyen Age et aujourd'hui constitue un vrai sujet d'histoire. Et puisque l'auteur nous invite à ce voyage, souvent inattendu, avec sa verve habituelle et ce brin d'audace qui manque généralement aux historiens, son livre est en même temps un régal pour l'esprit.

Oui, le long Moyen Age cher à Jacques Le Goff existe et nous le retrouvons ici à chaque page. Mais s'il s'inscrit toujours dans le temps long, l'itinéraire proposé par Horst Fuhrmann signale aussi bien les analogies que les ruptures; celles-ci dominent souvent la réflexion et servent à éclairer aussi bien que les continuités. C'est dans ce sens que l'on doit comprendre le titre et le sous-titre.

L'œil exercé du grand spécialiste des faux du Moyen Age sait bien que le phénomène du faux tel qu'il a existé au Haut Moyen Age et au Moyen Age central connaît un arrêt subit, disons au XV^e siècle, et, qu'à partir de là, le faussaire cède le pas au juriste (p. 58). La lente disparition du faux médiéval renvoie à des changements fondamentaux d'une société qui s'organise autour de l'écrit, de l'Etat, du *discrimen veri et falsi*. Mais alors, que dire des faux élaborés dans nos sociétés modernes? Que dire de l'usage du faux dans les systèmes totalitaires du XX^e siècle et ainsi de suite? Si, comme nous le rappelle H. Fuhrmann, Italo Calvino a raison de dire qu' »au fond il n'y a pas de vérité sans les faux« (p. 62), nous comprenons alors que le faux constitue un éclairage (souvent terrifiant) de l'esprit d'une époque.

Ce va-et-vient constant entre le Moyen Age et les temps que nous vivons se reflète bien sûr aussi dans des thèmes moins graves, que l'auteur traite avec humour et efficacité littéraire. L'ouvrage s'ouvre d'ailleurs avec un chapitre qui étudie la survie des formes de salutation médiévales dans notre quotidien. Ici, la langue allemande se montre plus riche en exemples; il suffit de penser à l'ensemble lexical qui tourne autour de la formule »Grüss Gott«, bien enracinée dans tous les parlers germaniques. La survie n'est que formelle et peut tromper, ne correspond en fait qu'à ce que l'auteur appelle »trivialisiertes Mittelalter«. Dans le »Grüss Gott« d'aujourd'hui, la relation à Dieu s'est édulcorée et laïcisée, puisqu'elle est