

Chronologie, périodisation, polychronie : les temps de l'histoire de l'art médiéval

Chronology, periodization, polychrony: discerning time in medieval art

Chronologie, Periodisierung, Polychronie. Die Zeitformen der Kunstgeschichte des Mittelalters

Cronologia, periodizzazione, policronia. I tempi della storia dell'arte medievale

Cronología, periodización, policronía. Los tiempos de la historia del arte medieval

Nicolas Reveyron



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2708>

DOI : [10.4000/perspective.2708](https://doi.org/10.4000/perspective.2708)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2008

Pagination : 703-714

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Nicolas Reveyron, « Chronologie, périodisation, polychronie : les temps de l'histoire de l'art médiéval », *Perspective* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 11 avril 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/2708> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.2708>

Chronologie, périodisation, polychronie : les temps de l'histoire de l'art médiéval

Nicolas Reveyron

À Marie Darrieussecq, pour son Ovide rendu à la vie

Pour le Moyen Âge, plus peut être que pour toute autre période, le temps de l'histoire de l'art se caractérise par une constante fluctuation. La faiblesse de la documentation écrite n'en est pas la moindre raison. Le phénomène concerne en réalité deux dimensions épistémologiques. À l'aune de l'œuvre, les découvertes successives viennent confirmer ou corriger les datations communément admises, rajeunissant ou vieillissant les références sur lesquelles repose tout l'édifice scientifique. Jean Wirth a proposé une très utile mise au point dans un ouvrage récent, et très décapant (WIRTH, 2004). À l'échelle de la périodisation, des mouvements similaires ont fait considérablement varier les limites des périodes stylistiques. L'art roman commence-t-il vers 1030, vers 1060, au ^x siècle, dans les années 1080 ? Le temps des sciences de l'homme semble condamné à l'imprécision. À moins que sa perception ne réponde pas à une réalité plus complexe. De fait, les grandes avancées de la physique contemporaine ont profondément bouleversé notre conception du temps, rejoignant les vieux questionnements de la philosophie (PRIROGINE, STENGERS, [1988] 1992 ; KLEIN, 2003). *Le temps existe-t-il ?* titrait récemment le physicien Étienne Klein (KLEIN, 2002).

La problématique a gagné les sciences humaines. D'abord celles qui privilégient l'herméneutique, comme les sciences sociales (RAMOS, 2000), l'ethnologie (THOMAS, [1989] 1998), l'archéologie (BERGER *et al.*, 2005), les sciences juridiques, qui affrontent dès le Moyen Âge la polychronie des pratiques (ORTOLANI, VERNIER, 2002), ou les sciences littéraires, qui l'ont tôt intégrée, à travers la linguistique, la grammaire, la structure du récit... (RICŒUR, 1983-1985) et en ont fait un des fondements de leur herméneutique. Plus tard celles où le chronologique est encore prédominant, dont l'histoire de l'art. Mais la réalité est plus complexe. Ainsi, les lettres et l'histoire se rejoignent sur le plan de la narration, tout en divergeant dans leurs temporalités (BAUMGARTNER, HARF-LANCIER, 2005) : « une page d'histoire ressemblera toujours plus à une page de narration qu'à une page de physique » (VEYNE, [1971] 1996, p. 211).

Chronologie et histoire de l'art

La grande affaire du ^{xix} siècle a été de construire de toutes pièces une chronologie de l'art médiéval qui fût strictement scientifique et basée sur des faits objectifs. Pour écrire ce chapitre tout neuf de l'histoire des arts, les antiquaires du ^{xix} siècle ont emprunté aux naturalistes leur cadre méthodologique et conceptuel, celui de l'évolutionnisme (NAYROLLES, 2005). Arcisse de Caumont

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 d'archéologie du Moyen Âge à l'Université Lumière-Lyon 2, membre de l'Institut Universitaire de France et directeur du laboratoire de recherche CNRS UMR 5138 Archéométrie et archéologie. Il travaille sur l'architecture religieuse et l'image des ^x^e-^{xiii}^e siècles.

s'est inspiré de la géologie pour élaborer une chronologie en grandes ères, depuis le roman primordial (v^e-x^e siècles) jusqu'au gothique tertiaire (xv^e-xvi^e siècles), en passant par la période de transition (fin xi^e-majeure partie xii^e siècle ; CAUMONT, 1825, p. 540 ; NAYROLLES, 2005, p. 91). L'art roman était considéré comme une forme dégénérée de l'art romain, comme les langues romanes le sont du latin. Par sa dimension philogénétique, la dénomination d'*art roman* qui attribuait d'emblée une cause à ce mouvement – la dégénérescence – et un sens chronologique, a introduit une orientation historiciste dans ce qui aurait pu n'être qu'une chronographie, description aussi neutre que celle des temps géologiques. Héritée d'une Renaissance méprisant l'art qui l'avait précédée, la dénomination de *gothique* n'affichait d'abord aucune valeur explicative. Mais avec la montée des nationalismes au xix^e siècle, elle a fini par justifier l'hypothèse, partisane et fantasmée, d'une origine ethnique, et, partant, parfois susciter des orientations douloureuses, comme en 1914-1918 (MÂLE, 1917).

Au cours du xix^e siècle, l'affinement de cette chronologie générale est passé par le recentrement de la recherche sur l'identité stylistique de chaque période. Sur le modèle des sciences naturelles toujours, il s'est agi d'identifier des éléments caractéristiques d'une période – le voûtement en plein cintre pour l'architecture romane, les ogives pour l'architecture gothique, par exemple –, puis de bâtir la période stylistique à partir d'un moment clé : la phase *classique*, déterminant un avant, la phase *archaïque*, et un après, la phase *tardive*, subdivision susceptible de s'étoffer selon le souci de précision. Une telle conception de la période reposait sur une vision anthropomorphique de l'histoire de l'art : l'âge classique équivalait à la maturité, l'archaïsme à l'enfance et la phase tardive à la vieillesse. Elle a eu la vie longue – Focillon n'y a pas échappé – et persiste encore dans les esprits, comme une matrice inconsciente. Elle s'est d'ailleurs étendue aussi à l'histoire des théories : « Il est très intéressant d'écrire l'histoire d'une ancienne doctrine archéologique, notait Eugène Lefèvre-Pontalis, parce qu'elle correspond à l'évolution des idées, et parce que ses origines, son apogée et son déclin peuvent se comparer aux trois âges de la vie humaine » (LEFÈVRE-PONTALIS, 1912a, p. 242). Hérité du xviii^e siècle et de penseurs comme Montesquieu, pour l'histoire, ou de Winckelmann qui l'avait théorisée en 1764 dans son *Histoire de l'art de l'Antiquité* (WINCKELMANN, [1764] 1766), cet anthropomorphisme méthodologique donnait l'apparence de l'évidence à la construction chronologique, en faisant appel à l'expérience intime du chercheur. Parallèlement, il a dégagé une nouvelle temporalité, en privilégiant le point de vue présent, celui du chercheur, et introduit une dimension passionnelle, l'attachement personnel à la période étudiée, attitude déjà revendiquée par Winckelmann.

Le rapport entre temporalité et recherche est essentiel. Pour Jean-Marie Guyau : « Point de temps hors des désirs et des souvenirs, c'est-à-dire de certaines images qui, se juxtaposant comme se juxtaposent les objets qui les ont produites, engendrent tout à la fois l'apparence du temps et de l'espace » (GUYAU, [1890] 1998, p. 118 ; voir le commentaire de PACELLI, 1997). Vu du présent, le temps de l'histoire de l'art se définit alors comme une relation privilégiée entre le chercheur et un moment du passé, une relation de familiarité ou d'*étrangement*, pour reprendre le concept si pertinent de Carlo Ginzburg, de proximité ou de distance, qui établit une hiérarchie d'intérêt entre les périodes et les phases ; ainsi, le plus éloigné n'est pas nécessairement le plus ancien, ni le plus proche, le plus récent (GINZBURG, [1998] 2001, p. 15-36). Il en est résulté des « non-périodes », en creux dans la chronologie, des moments difficiles à définir dans leur réalité stylistique, comme la « phase de transition » ou le « style de transition » (dénominations par défaut !), voire difficiles à simplement identifier, comme les premiers siècles de la civilisation chrétienne, pour reprendre l'idée de Fernand Braudel, restés longtemps sans nom, ni place dans la division académique de l'histoire de l'art (BRAUDEL, 1987, préface).

Ne nous y trompons pas. Ces deux orientations de la recherche, la chronologie et la périodisation, recouvrent aussi deux attitudes culturelles, *stricto sensu*, et sans rien préjuger de leur valeur épistémologique. Vision totalisante d'un scientifique dominant le sujet, la chronologie ordonne la réalité passée et lui donne sens. Elle est un héritage des Lumières, de l'esprit moderne et, plus haut encore, de ces chroniqueurs du Moyen Âge qui commencent leur récit historique par la création du monde, origine et explication ultime de la chaîne des événements. Elle s'oppose exactement au temps fragmenté, à cette collection de moments que propose la périodisation. Cette *esthétique du fragment*, qui apparaît tôt dans le XIX^e siècle chez Gérard de Nerval, celui des *Promenades et souvenirs* (1854-1855), ou chez Stendhal, le Stendhal des *Souvenirs d'égotisme* (1892), est l'apport le mieux caractérisé du romantisme à la recherche en histoire de l'art médiéval. L'opposition est tout entière illustrée par les deux fameuses descriptions de Waterloo : dans *Les misérables* (1862), Victor Hugo, le plus classique des romantiques, décrit, comme vus du ciel, la morphologie du site, les mouvements des troupes et la succession des événements, là où Fabrice, dans *La chartreuse de Parme* de Stendhal (1839), n'aperçoit de la bataille que la silhouette fugitive de l'empereur à l'horizon et un heurt sans gloire avec quelques cavaliers ennemis dans un bois. Il serait essentiel de mettre en évidence les attitudes culturelles propres à chaque moment de la recherche, en comparant, par exemple, le cubisme, le Musée de l'Homme et l'intérêt de Focillon pour les formes ou, dans les années 1970 du même siècle – qui ont vu l'*objet de fouilles* devenir *artefact* – le structuralisme, Vasarely, l'Oulipo, la musique électro-acoustique et la sémiotique de l'art (MARCUSOW, 1971 ; LAGRANGE, 1973).

Monochronie et polychronie

Désertés par les chercheurs, les moments « non classiques » ont été explorés quand il a fallu vérifier l'emprise de la période sur la « flèche du temps » (KLEIN, SPIRO, 1994). Mais l'« enfance » des arts offre plus d'attrait que leur « vieillesse » (le goût des ruines comme objet de méditation existentielle n'apparaît qu'avec la modernité ; FORERO-MENDOZA, 2002). Les phases « archaïques » ont été privilégiées, parce qu'elles semblent se rattacher plus fortement à la phase classique, qu'elles en annoncent les grands traits, suivant la logique anthropologique, et que, surtout, elles fournissent des causes et une origine relative aux développements ultérieurs. Ce constant souci des origines, Marc Bloch, après l'article de François Simiand en 1903 (SIMIAND, [1896-1932] 1987), en a montré la vanité stérilisante : « Naturellement chère à des hommes qui font du passé leur principal sujet de recherche, l'explication du plus proche par le plus lointain a parfois dominé nos études jusqu'à l'hypnose. [...] C'est déjà, en somme, l'illusion des vieux étymologistes, qui pensaient avoir tout dit quand, en regard du sens actuel, ils mettaient le plus ancien sens connu ; quand ils avaient prouvé, je suppose, que 'bureau' a désigné, primitivement, une étoffe ou 'timbre' un tambour. Comme si le gros problème n'était pas de savoir comment et pourquoi le glissement s'est opéré » (BLOCH, [1949] 1961, p. 7-8).

Cette conception monochrome de l'histoire de l'art, qui fait de la chronologie une succession unidirectionnelle de moments homogènes comme les âges de la vie, a induit une forme de déterminisme historique, parce qu'elle n'a envisagé l'enchaînement des faits qu'en relation de causalité, à l'exclusion d'autres rapports logiques comme la concession, la concomitance ou la pure séquence. L'art gothique devait ainsi succéder à l'art roman. Le problème posé par la coexistence des deux styles au XII^e siècle a reçu une première solution avec l'invention d'un « style de transition », critiquée dès 1912 par Eugène Lefèvre-Pontalis. Les réponses ont été très diverses, et jamais satisfaisantes. Ernst Gall, par exemple, rattachait le gothique du XII^e siècle à l'architecture normande de la seconde moitié du XI^e siècle, alors que pour Pierre Francastel, il rele-

vait encore de la période romane (GALL, 1925 ; FRANCASTEL, 1942 ; BONY, 1983 ; SAUERLÄNDER, 1987). Considérant la charge de déterminisme historique que comportait la notion de *transition*, Erwin Panofsky a proposé de renverser les termes du débat et de parler d'*anticipation* (PANOFSKY, [1951] 1967) ; mais le renversement ne faisait que déplacer le danger déterministe. Toutes ces hésitations sont révélatrices : elles sont lexicales, et non pas conceptuelles ; elles font varier les identités, là où il aurait fallu réviser la conception du temps. Mais l'idée d'*anticipation* possède en germe la solution du problème. C'est en effet dans leurs devenirs que ces deux arts contemporains et formellement proches divergent radicalement. Ils contiennent en eux-mêmes les causes et les conditions des évolutions qui vont les distinguer, non pas dans une supposée vie autonome des formes, mais dans ce qui rend les inventions formelles possibles : l'innovation, ou plutôt les différentes formes d'innovation.

Parallèlement, les critères retenus pour définir l'architecture gothique se sont révélés, en soi, d'une faible pertinence. Le *xx^e* siècle a découvert que l'arc brisé, les ogives et le mur mince, voire le principe de l'arc-boutant, étaient romans, bien avant d'être mis en œuvre dans l'architecture gothique, et que cette dernière se définissait non pas par les éléments eux-mêmes, mais dans le projet architectural et dans les finalités qui exigeaient de les combiner. La recherche avait dès lors implicitement atteint le stade d'une véritable herméneutique de l'art, proche de la *Kunstwissenschaft* germanique, qui se distingue d'une *Kunstgeschichte* plus proprement chronologique. À la manière de Jacob Burckhardt, il était devenu nécessaire de replacer l'art gothique dans la culture de son époque, pour comprendre, en contextualisation, les cheminements contemporains de deux arts, irréductibles l'un à l'autre et distingués radicalement par leur types d'innovation (BURCKHARDT, [1860] 1958). De fait, les déclinaisons du concept d'*innovation* venu des sciences de la productique (PAQUET, 2004) donnent corps à l'intuition de Panofsky sur l'anticipation, se révélant particulièrement fécondes pour décrire exactement les mécanismes en œuvre. En architecture, il convient en effet de distinguer les *innovations incrémentales*, modifications de détails porteuses d'amélioration seulement ponctuelles, et les *innovations perturbatrices*, d'un faible apport à leur apparition, comme l'ogive romane, mais destinés à se muer en *innovations de rupture*, à l'origine d'une technologie nouvelle, en avance sur son temps, comme les ogives du déambulatoire de Suger.

La prévalence de la monochronie avait laissé hors champ des moments mal identifiés, comme ceux des premiers siècles de la civilisation chrétienne, malencontreusement à cheval sur l'Antiquité classique et le haut Moyen Âge. Il faut attendre les années 1960 et les grandes synthèses de l'historiographie allemande pour que leur place dans les encyclopédies soit autre chose qu'un hiatus entre la fin de l'art antique et l'art proto-byzantin (GERKE, [1967] 1973). Or, cette période a été à l'origine d'innovations qui ont fondé l'esthétique médiévale, comme l'image « plate », qui rejette l'illusionnisme antique (perspectives, respect des proportions, naturalisme des figures... ; BIANCHI BANDINELLI, 1978), de règle jusqu'à l'apparition du naturalisme gothique au milieu du *xiii^e* siècle et du réalisme avec Giotto ; ou comme la basilique chrétienne du *iv^e* siècle, qui est resté un modèle jusqu'au Moyen Âge central. Mais elle a aussi pérennisé des traditions classiques : au *vi^e* siècle, Isidore de Séville est le dernier encyclopédiste, dans la lignée des Varron et de Pline l'ancien et, pour transcrire des textes de l'Ancien ou du Nouveau Testament, Cyprien et Juvençus (*iv^e*), Arator (*vi^e*), voire Héliand au *ix^e* siècle, qui a écrit en vieux saxon, ont choisi la forme classique de l'épopée (DEPROOST, 1990 ; MORESCHINI, NORELLI, [1995] 2000 ; HEINSDORFF, 2003 ; VANNEUVILLE, 2008). En d'autres termes, une même période, stylistiquement identifiée, peut contenir des mouvements artistiques reçus en héritage ou préfigurant au contraire l'avenir.

Pour cette raison, le concept de *polychronie*, opératoire aussi bien en linguistique (BOIE, LE MOËL, 2005) que dans le droit international (DELMAS-MARTY, 2006) ou la sociologie



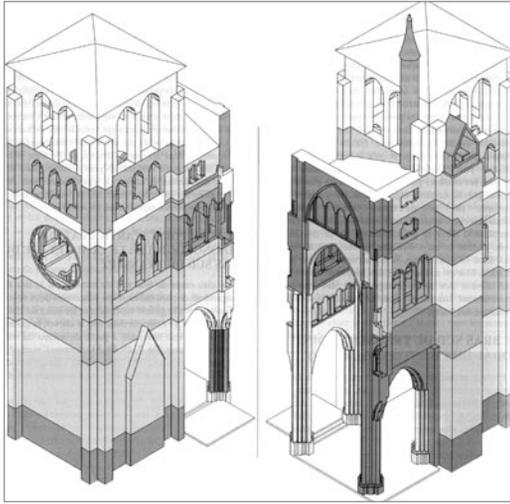
1. Diversité des expressions architecturales vers 1140 : a. Abbaye de Saint-Denis, déambulatoire à chapelles rayonnantes, 1140-1144 ; b. Cathédrale Saint-Lazare d'Autun, 1120-1146, mur nord de la nef centrale ; c. San Miniato al Monte à Florence, vue intérieure vers l'est, XI^e-XIII^e siècle.

(BOUTINET, 2004), s'avère mieux adaptée à la réalité mouvante de l'histoire de l'art. À un temps T – prenons par exemple le milieu du XII^e siècle – se côtoient dans une contemporanéité objective l'art propre à ce moment (l'art roman), des créations novatrices qui épanouiront leurs potentialités ultérieurement (le déambulatoire de Saint-Denis, par exemple), des pérennités sur le long terme, comme celle des formes paléochrétiennes, plus (à Rome) ou moins affirmées, et une Renaissance classique (Rhin, Meuse, Bourgogne, Lyonnais, Provence, Toscane...) en réaction aux autres mouvements (fig. 1). C'est que l'histoire de l'art se construit non par phases, mais par glissements, non par blocs chronologiques déconnectés de la vie humaine, mais au rythme des générations (voir par exemple l'étude d'Henri Platelle sur la mode masculine aux XI^e et XII^e siècles, citée par Jean Wirth ; PLATELLE, 1975 ; WIRTH, 2004), rarement par rupture, mais sur le mode de la transmission, implicite, recherchée ou rejetée (opposition) ; elle n'est pas autonome, mais participe à une culture qu'elle révèle à sa manière et qui en explicite pour partie les ressorts ; elle n'est pas la chronologie d'événements hors-sol, mais s'inscrit dans une géographie culturelle, elle-même complexe, et qui lui confère sa complexité. L'exposition *Art et culture vers 1492* tenue à Séville en 1992, conçue sur cette évidence, illustre exactement cette dimension (*Art et culture...*, 1992).

Histoire de l'art et archéologie : une maïeutique du passé-présent

Ce rapport gauchi du chercheur aux temps du passé, il faut en chercher une origine dans une relation déséquilibrée aux œuvres. L'histoire de l'art concerne autant les documents, sources de l'histoire, que les objets, les « œuvres d'art ». Mais elle s'est d'abord construite à partir de l'écrit : « Les arguments sur parchemin, fulminait Louis Courajod, sur papier timbré et scellé, se virent seuls admis à la barre » (COURAJOD, 1899, p. 285). Étaient considérés comme « archéologues » ceux qui travaillaient sur les « choses matérielles », les chercheurs qui, comme Arcisse de Caumont, puisaient dans les monuments eux-mêmes les éléments de l'histoire de l'art (CAUMONT, 1853), ou les professeurs qui, comme Courajod à l'École du Louvre, enseignaient à partir des objets de collection (THERRIEN, 1998). L'irruption des sciences dites dures dans le champ de l'histoire de l'art a rendu obsolète l'opposition artificielle entre l'écrit et l'objet, reflet d'une rupture sociologique entre l'intellectuel et le manuel (RAYNAUD, 2003). La révolution des mentalités est venue des musées et s'est ultérieurement renforcée dans ce mouvement général de décloisonnement disciplinaire qu'ont décrit Jean Boutier, Jean-Claude Passeron et Jacques Revel (BOUTIER, PASSERON, REVEL, 2006). Dans les années 1960, mais sur une idée ancienne, puisque l'application des sciences à

2. Cathédrale de Lyon, chevet, tour sud, chronologie XII-XV^e siècle, établie par l'archéologie du bâti [REVEYRON, 2005, p. 116].



l'étude des tableaux remonte au début du XVIII^e siècle (HOURS, 1977, introduction historique), les conservateurs ont compris l'intérêt des analyses techniques, physiques et chimiques pour la conservation des œuvres d'art et la connaissance de leur histoire (MOHEN, 1996 ; BRIT, COSTA, RIGUET, 1999). Aujourd'hui, physiciens, ingénieurs, chimistes, archéomètres, archéologues, historiens de l'art *et alii* cherchent de concert l'histoire et la signification des œuvres « dans les replis de la matière et le procès de la création » (BELLAIGUE, MENU, 1995, p. 17). Aujourd'hui, ce type de projet s'élabore à l'échelle internationale, comme le *Rembrandt Research Project* (FRANKEN, 2006) ou les opérations

d'archéologie expérimentale réalisées à partir du traité d'Antoine de Pise sur les techniques du vitrail au XIV^e siècle (LAUTIER, SANDRON, 2008). La dimension herméneutique de ces investigations scientifiques est illustrée par l'étude qu'a proposée Romain Thomas du retable d'Issenheim, une belle synthèse sur la technique picturale, la composition des couleurs, les écrits de spiritualistes et la signification des lumières et couleurs (THOMAS, 2007).

L'archéologie a tenu pleinement sa place dans ce renouvellement méthodologique, bouleversant parfois radicalement notre vision de l'art médiéval. Pour le vitrail, par exemple, qui est dans notre imaginaire le grand art du XII^e-XIII^e siècle, Francesca Dell'Acqua a récemment montré, grâce à l'archéologie et aux textes, que cet art s'était déjà épanoui durant l'Antiquité tardive et le haut Moyen Âge, avec une étonnante maturité (DELL'ACQUA, 2003 ; SAPIN, 2009). Spécifique à l'architecture, l'archéologie du bâti extrait des édifices les données techniques et chronologiques (datations relatives et absolues) permettant d'en restituer l'histoire (PARRON-KONTIS, REVEYRON, 2005 ; fig. 2). Sur une idée du XVIII^e siècle (SCHNAPP, 1993, p. 295), elle propose des interprétations esthétiques et culturelles (chantier et liturgie, spatialisation de l'image monumentale, technologie de la Renaissance du XII^e siècle, etc.), susceptibles de modifier aussi notre perception du Moyen Âge (REVEYRON, 2002, 2008b). La problématique de l'arc-boutant a été ainsi profondément renouvelée par les études de l'École nationale supérieure des arts et métiers (ENSAM) sur la mécanique du bâti dans la troisième abbatale de Cluny (BAUD, 2003 ; TIMBERT, 2006). De même, la luminosité extraordinaire des cathédrales du XIII^e siècle, considérée depuis Soufflot comme la caractéristique emblématique de l'architecture gothique (TERNOIS, 1980 ; *La lumière...*, 2005), est l'épigone d'une esthétique qui caractérise aussi l'Antiquité tardive, le haut Moyen Âge ou le XI^e siècle. L'originalité gothique est d'avoir tiré le meilleur parti des expériences antérieures, développé de nouvelles techniques et poussé l'expérience à un niveau indépasseable (REVEYRON, 2009).

Associer l'objet et le texte dans une même recherche est une nécessité absolue dont les « antiquaires » déjà ont eu l'intuition. L'abbé Claude Fleury écrivait dans son ouvrage sur *Les mœurs des Israélites et des chrétiens* (Paris, 1680) qu'« à force d'étudier ces ruines, de rechercher jusqu'aux moindres fragments de ces précieuses antiquités et de les comparer avec ce qui se trouve écrit dans les livres, on vient à connaître les proportions des ouvrages entiers et à pénétrer le véritable sens des livres » (FLEURY, 1680). Mais comment s'articulent les deux domaines ? Et tout d'abord qu'est-ce que l'archéologie ? Fouiller le sol, démonter un ouvrage, analyser un bâtiment,

l'archéologie travaille sur des « objets » (de la céramique à l'architecture) qui appartiennent à notre présent mais qui sont le résultat d'actions passées. Ils appartiennent à un passé-présent, pour reprendre une catégorie de la grammaire des temps, qui offre à notre présent un accès direct à leur passé. Le parfait grec et latin ou le passé-composé français expriment le résultat présent d'une action passée. Le parfait « Egnôka », par exemple, du verbe grec « gignôskô » (apprendre à connaître), et qui signifie « j'ai appris à connaître », se traduit donc par « je sais ». Avec les notions de chronologie, de synchronie, de diachronie, d'aspect et de relativité, la grammaire des temps offre une modélisation épistémologique pertinente pour une histoire de l'art qui, en définitive, construit semblablement ses temporalités (KOSELLECK, [1979] 1990).

La matière des « objets » conserve en effet la mémoire de leur histoire, puisqu'ils portent les traces laissées par ceux qui les ont fabriqués, utilisés, modifiés ou détruits. Ces traces, qui renvoient directement à ceux qui ont agi, sont soumises à une analyse de type structuraliste, une maïeutique. Les textes renvoient eux aussi directement au passé. Non pas aux objets dont ils conservent l'histoire (chronique d'une abbaye, description d'un trésor...), mais bien à ceux qui les ont écrits. La diplomatique, la paléographie, la stylistique, l'exégèse... constituent l'archéologie des sources écrites qui restitue directement l'action de ceux qui ont écrit et touche indirectement, ou plutôt médiatement, le contenu sémantique de l'écrit. Les objets sont donc la source directe de connaissances dont les textes sont la source médiate. La conjugaison des deux démarches rend possible une herméneutique de l'art.

Image épistémologique et réalité archéologique

Épistémologie et historiographie sont aussi nécessaires à l'histoire de l'art qu'à n'importe quelle autre science. L'historiographie décrit par quelles étapes se sont construites les connaissances sur une œuvre. Elle en tire une chronologie et propose une généalogie de ces connaissances, en convoquant les divers écrits et auteurs concernés, à l'exclusion des textes non scientifiques. Dans les coulisses de l'historiographie, l'épistémologie étudie les conditions d'élaboration du discours historique sur cette œuvre. Elle s'inscrit dans une polychronie, adaptée à la fluidité des phénomènes. Prenons, pour sa clarté, un exemple tiré de l'astronomie, la théorie de l'héliocentrisme, qui appartient aujourd'hui à l'ordre des vérités générales, même si l'on continue de faire se lever ou se coucher le soleil. Elle a été élaborée vers 280 avant J.-C. par Aristarque de Samos, mais dans des conditions culturelles et religieuses très défavorables. Malgré une opposition vigoureuse de l'Église, qui ne l'a admise implicitement qu'avec les levées d'interdit sous Benoît XIV (en 1741 et 1757), elle s'est scientifiquement développée de Copernic à Galilée et Kepler, tout en restant réservée à une élite intellectuelle. L'école de la III^e République en a assuré la plus large diffusion. Durant deux millénaires donc, les conditions techniques, sociales, économiques, politiques et religieuses ont, comme dans un kaléidoscope, fait varier conjointement la position, l'importance et la réception de la question dans la culture de chaque époque.

La naissance dans les années 1980 d'une période nouvelle de l'histoire de l'art, l'« art de l'an Mil », fils d'un art « pré-roman » par défaut sis au hiatus carolingien-roman, offre à l'épistémologue un cas d'école à analyser *in vivo*. Suivant un processus d'élaboration inverse de celui d'un art paléochrétien qui a rassemblé des composantes dispersées, l'art de l'an Mil a été fondé sur une année symbolique, la dernière du x^e siècle, pour s'élargir ensuite à une période formée de la seconde moitié du x^e et de la première moitié du xi^e siècle (CASTELFRANCHI VEGAS, [2000] 2006). Dans ce nouveau moment des arts, c'est l'architecture qui a posé les problèmes les plus délicats, parce que les évolutions morphologiques y ont été beaucoup plus lentes et plus indistinctes

3. Mont-Saint-Michel, vue intérieure de Notre-Dame-sous-Terre : a. nef sud vers l'est, montrant le départ de l'escalier qui monte dans l'abbatiale ; b. arcades séparant les deux nefs, vue sur les tribunes orientales.



4. Mont-Saint-Michel, Notre-Dame-sous-Terre, restitution 3D depuis l'est en direction de l'ouest (vue d'en haut) : état de l'église après décaissement du sol, allongement à l'ouest et voûtement général ; au premier plan, les tribunes orientales (d'après Fl. Margo-Schwoebel).

que dans les arts figuratifs. À partir des publications de Jean Hubert et de Carol Heitz, Jean-Pierre Caillet, l'un des meilleurs spécialistes français, s'est attaché à revoir les datations des grands édifices de référence (HUBERT, 1938 ; HEITZ, 1987 ; CAILLET, GABORIT-CHOPIN, PALAZZO, 2001).

Dans des recherches très récentes ou encore en cours, ce mouvement de révision s'est accompagné d'un important travail épistémologique. Il s'est agi d'évaluer quel rôle ont joué dans la constitution d'un champ épistémique non seulement le corpus d'articles et d'ouvrages scientifiques, mais aussi d'autres données comme les écrits non scientifiques, la réception des œuvres ou les conditions socio-culturelles de la recherche, données essentielles pour contextualiser les processus en cause (RAYNAUD, 2003 ; LAMOUREUX, 2007). Il importe en effet de comprendre comment les diverses opinions émises au cours des siècles sur un édifice donné se sont cristallisées en une véritable opinion commune ou communément admise, l'*image mentale* décalée d'une œuvre dont l'archéologie cherche à scruter la réalité. En constante évolution, elle est le point de départ obligé et chaque fois renouvelé de toute nouvelle étude. À ce titre, elle ne reste pas sans influence sur les recherches, qu'elle risque d'orienter a priori. Prenons deux exemples révélateurs, la crypte de Notre-Dame-sous-Terre au Mont-Saint-Michel et l'abbatiale Saint-Philibert de Tournus.

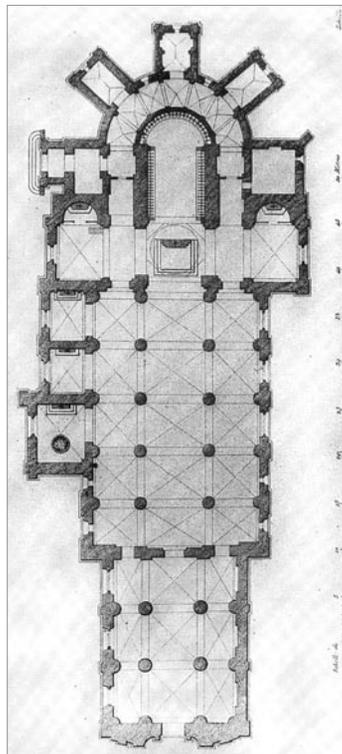
Les travaux en cours de Florence Margo sur l'actuelle crypte Notre-Dame-sous-Terre au Mont-Saint-Michel (MARGO, thèse) ont intégré quatre champs de recherche : les données textuelles (assez rares), l'archéologie du bâti, l'étude des restaurations (philosophie des projets et travaux effectués) et l'analyse de l'imaginaire développé sur le Mont depuis le XVIII^e siècle (MARGO, 2008). L'*image* de Notre-Dame-sous-Terre (fig. 3) est celle d'une crypte, lourdement connotée par la position de l'édifice dans de fausses profondeurs (au bas d'une pente, on reste toujours près de la surface), par les légendes entourant la fondation de l'abbaye (intervention directe de l'archange auprès du fondateur, Aubert) et par le devenir du Mont (des sordides prisons du XVIII^e siècle au symbole de la France protégée par saint Michel en 1914-1918). Les recherches sur le terrain se sont heurtées aux effets des travaux de restauration, conformes à la philosophie des projets : pour redonner une homogénéité – anachronique – à un bâtiment que l'on croyait à l'origine du monastère montois, les restaurations se sont attachées à gommer les ruptures visibles dans les murs et à mettre en évidence l'apparence archaïque des parties orientales (mur dit cyclopéen). Après avoir daté les maçonneries du X^e siècle d'après la typologie des appareils, Margo a restitué un premier état de Notre-Dame, non pas comme une crypte, mais bien comme une église construite à l'air libre (fig. 4) ; ensuite son allongement et son utilisation dans le système de soutènement de l'abbatiale supérieure agrandie (XI^e), qui l'a proprement « enterrée » ; puis la construction d'autels sur les tribunes orientales, reliées directement à l'abbatiale par des escaliers débouchant dans la nef supérieure, pour donner passage aux célébrants ; enfin les transformations consécutives des

espaces intérieurs et leur intégration dans les nouveaux systèmes des circulations inférieures du Mont. La crypte de Notre-Dame-sous-Terre était née.

Avec Saint-Philibert de Tournus, objet d'une nouvelle étude en cours (REVEYRON, 2008a), on pénètre au cœur du processus d'élaboration des connaissances scientifiques, dans le contexte feutré des jeux d'influences doctrinales. L'édifice est entré tôt dans l'historiographie, grâce aux travaux de Pierre de Saint-Julien de Balleure, Pierre-François Chifflet et Pierre Juénin (SAINT-JULIEN DE BALLEURE, [1581] 1978 ; CHIFFLET, 1664 ; JUÉNIN, 1733). La chronique de Falcon (XI^e), transmise par Juénin, fournit un nombre important de données historiques, parfois difficiles à interpréter (JUÉNIN, 1733, p. 10-28). Les problématiques se sont focalisées autour de deux points forts : d'une part la reconstruction de l'église après l'incendie de 1007-1008, d'autre part, la datation de la crypte. La narration dramatique faite par Falcon de l'incendie du début du XI^e siècle a fondé l'opinion courante qu'il ne restait rien de l'église antérieure à 1007-1008, opinion professée aussi par deux maîtres du siècle dernier, Jean Vallery-Radot et Jacques Henriot (VALLERY-RADOT, 1955 ; HENRIOT, 1990, 1992). Ces prises de position a priori ont négligé l'avis de Pierre Juénin, qui soupçonnait les moines du XI^e siècle d'avoir exagéré l'événement pour exciter la piété des fidèles, et la remarque de bon sens émise par Prosper Mérimée en 1835 : « L'incendie qui dévasta le monastère a dû être impuissant contre ces masses énormes [de maçonnerie] » (JUÉNIN, 1733, p. 156 ; MÉRIMÉE, 1835, p. 79).

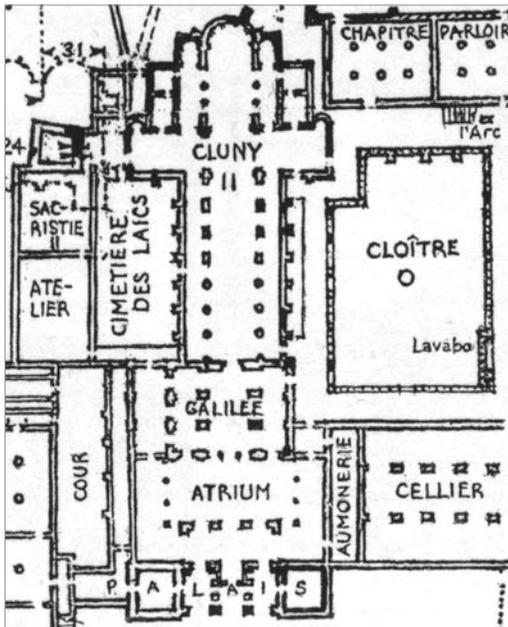
L'image de la crypte de Saint-Philibert s'est nourrie d'une historiographie où l'attrait exercé par l'« idole des origines » a joué un rôle prépondérant. En 1710 déjà, le savant bénédictin dom Martène jugeait que « l'église souterraine est du moins aussi ancienne que saint Grégoire de Tours [VI^e siècle] ; que le chœur est du temps de l'abbé Geilon [seconde moitié du IX^e siècle], et la première nef plus ancienne que le chœur » (JUÉNIN, 1733, p. 381 ; fig. 5). Pour Jean Virey, la datation haute de la crypte, dans le X^e siècle, s'appuyait sur l'apparence archaïque d'une « maçonnerie désordonnée et grossière » et d'un « appareil en arêtes de poisson [qui] s'y trouve en divers endroits » (VIREY, 1903, p. 535-536). Toutefois, le plan à salle centrale, déambulatoire et chapelle rayonnante est apparu à Jean Vallery-Radot comme trop novateur pour ne pas être nettement postérieur au fameux incendie de 1007-1008 ; il n'hésita pas à l'attribuer à l'abbé Pierre (1066-1105 ; VALLERY-RADOT, 1955). Mais cette datation reléguait la crypte de Tournus à une place subalterne dans l'histoire de l'art, après celles de la cathédrale de Clermont-Ferrand (X^e siècle) et de Saint-Aignan d'Orléans, consacrée en 1029 (VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, 1960).

En outre, à l'époque où le savant chartiste rédigeait son ouvrage, Jean Hubert, dont les travaux sur l'architecture « préromane » avaient débouché sur des révisions parfois radicales, travaillait sur Cluny II et l'hypothèse de cryptes dans l'abbatiale, mentionnées dans les textes (HUBERT, 1938 ; DE MECQUENEM, 2002). Plus ancienne et plus prestigieuse que l'église de Tournus, Cluny II, tel qu'il était restitué après les fouilles archéologiques, était surtout susceptible de devenir le monument phare de l'art roman bourguignon (CONANT, 1968). Aussi Jean Vallery-Radot élaborait-il une



5. Plan de l'abbatiale de Saint-Philibert de Tournus, d'après un plan de 1825 [HENRIOT, 1990, III, p. 242, fig. 8].

6. Cluny II, plan du sanctuaire en 1088 [CONANT, 1968, Groupe I, planche V, fig. 5].



théorie complexe selon laquelle la crypte tournugeoise, toujours datée de la seconde moitié XI^e siècle, réutilisait les fondations d'une crypte antérieure, implicitement contemporaine, voire plus ancienne que Cluny II : « la partie droite de la crypte avec les quatre absidioles en échelon se rapproche du plan de Cluny II, dont elle va même jusqu'à reproduire les dimensions, ainsi que l'a souligné monsieur Jean Hubert dans une récente communication encore inédite » (VALLERY-RADOT, 1955, p. 14 ; fig. 6). Aujourd'hui, les travaux en cours tendent à montrer que la nef actuelle appartient à l'église du X^e siècle, que l'incendie de 1007-1008 n'a été dévastateur que dans la chronique et que l'ajout à cette vieille nef d'un nouveau sanctuaire avec transept et crypte s'inscrit parfaitement dans

les habitudes architecturales du XI^e siècle. Reprise à nouveau, la question très compliquée du chantier de Tournus se révèle en définitive sans mystère, mais toujours passionnant.

Les temps de l'histoire de l'art sont multiples. Les datations de l'œuvre se conjuguent avec le présent du chercheur et la généalogie des discours historiques. La neutralité chronologique offre une relative sécurité scientifique, tant que la recherche se limite à la datation et au classement des œuvres. Mais ce travail ne peut manquer de déboucher sur une herméneutique. La périodisation, qui contient en elle-même la nécessité d'interpréter les faits, ouvre ipso facto sur le subjectif. Toutes les temporalités de l'histoire de l'art se retrouvent dans cette *image* que le chercheur se fait, par appropriation, de son objet d'étude. La concrétisation et l'évolution de cette image, qui influe directement sur la recherche et sur la perception esthétique de l'objet, relève de l'épistémologie, dans sa construction et dans ses conséquences scientifiques. C'est pourquoi il conviendrait de parler d'« image épistémologique », c'est-à-dire d'une image a priori, construite à partir des habitudes, de l'accumulation de thèses et théories se renforçant ou se réfutant, et d'un attachement passionnel du chercheur, qui a quelque chose à voir avec l'empathie de Winckelmann. On comprend alors que le retour au réel proposé par l'archéologie permet de rouvrir les dossiers à nouveau frais.

Bibliographie

– Art et culture..., 1992 : *Art et culture vers 1492*, (cat. expo., Séville, Exposition universelle, 1992), Milan, 1992.

– BARNOUD, REVEYRON, ROLLIER, 2004 : Jean-Noël Barnoud, Nicolas Reveyron, Gilles Rollier, *Paray-le-Monial*, Paris, 2004.

– BAUD, 2003 : Anne Baud, *Cluny, un grand chantier médiéval au cœur de l'Europe*,

Paris, 2003.

– BAUMGARTNER, HARF-LANCIER, 2005 : Emmanuèle Baumgartner, Laurence Harf-Lancier éd., *Dire et penser le temps au Moyen Âge : frontières de l'histoire et du roman*, Paris, 2005.

– BEGUILLET, COURTÉPÉE, 1774-1785 : Edme Beguillet, Claude Courtépée, *Description historique et topographique du duché de Bourgogne*, 7 vol., Dijon, 1774-1785.

– BELLAIGUE, MENU, 1995 : Mathilde Bellaigue, Michel Menu, « A la recherche de

l'objet idéal : regardé, interrogé dans le musée, en laboratoire, l'objet idéal existe-t-il ? », dans *Technè*, 1995, 2, p. 17-24.

– BERGER et al., 2005 : Jean-François Berger et al. éd., *Temps et espaces de l'homme en société : analyses et modèles spatiaux en archéologie*, (colloque, Antibes, 2004), Antibes, 2005, avec CD-Rom.

– BIANCHI BANDINELLI, 1978 : Ranuccio Bianchi Bandinelli, *Dall'ellenismo al medioevo*, (*Biblioteca di storia antica*, 4), Rome, 1978.

- BLOCH, (1949) 1961 : Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, 1961 [1^{re} éd. dans *Cahiers des Annales*, 1949, 3].
- BOIE, LE MOËL, 2005 : Bernhild Boie, Sylvie Le Moël éd., *Polychronie de la traduction. Temps de l'écriture – Temps de la traduction*, (colloque, Tours, 2002), Tours, 2005.
- BONY, 1983 : Jean Bony, « La genèse de l'architecture gothique : accident ou nécessité ? », dans *Revue de l'art ancien et moderne*, 1983, 58-59, p. 9-20.
- BOUTIER, PASSERON, REVEL, 2006 : Jean Boutier, Jean-Claude Passeron, Jacques Revel, *Qu'est-ce qu'une discipline ?*, (Enquête, 5), Paris, 2006.
- BOUTINET, 2004 : Jean-Pierre Boutinet, *Vers une société des agendas : une mutation des temporalités*, Paris, 2004.
- BRAUDEL, 1987 : Fernand Braudel, *Grammaire des civilisations*, Paris, 1987.
- BRIT, COSTA, RIGUET, 1999 : Élisabeth Brit, Sandra Costa, Philippe Riguet, *Les techniques de l'art*, Paris, 1999.
- BRUTAILS, 1900 : Jean-Auguste Brutails, *L'Archéologie du Moyen Âge et ses méthodes : études critiques*, Paris, 1900.
- BURCKHARDT (1860) 1958 : Jacob Burckhardt, *La civilisation de la Renaissance en Italie*, Paris, 1958 [éd. orig. : *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel, 1860].
- CAILLET, GABORIT-CHOPIN, PALAZZO, 2001 : Jean-Pierre Caillet, Danielle Gaborit-Chopin, Éric Palazzo, *L'Europe de l'an mil*, (Les grandes saisons de l'art chrétien, 3), Saint-Léger-Vauban, 2001.
- CASTELFRANCHI VEGAS, (2000) 2006 : Liana Castelfranchi Vegas éd., *L'art de l'an Mil en Europe, 950-1050*, Paris, 2006 [éd. orig. : *L'arte dell'anno mille in Europa, 950-1050*, Milan/Bergame, 2000].
- CAUMONT, 1825 : Arcisse de Caumont, « Essai sur l'architecture religieuse du Moyen Âge particulièrement en Normandie », dans *Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie*, I, 1825, p. 535-677.
- CAUMONT, 1853 : Arcisse de Caumont, *Abécédaire ou rudiments d'archéologie. Architecture civile et militaire*, Paris, 1853.
- CHIFFLET, 1664 : Pierre-François Chifflet, *Histoire de l'abbaye royale et de la ville de Tournus, avec les preuves, enrichies de plusieurs pièces*, Dijon, 1664.
- CONANT, 1968 : Kenneth John Conant, *Cluny, les églises et la maison du chef d'ordre*, Cambridge (MA)/Mâcon, 1968.
- COURAJOD, 1899 : Louis Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1896)*, I, *Origines de l'art roman et gothique*, Henri Lemonnier, André Michel éd., Paris, 1899.
- DE MECQUENEM, 2002 : Claude De Mecquenem, « Les cryptes de Jouarre (Seine-et-Marne). Des indices pour une nouvelle chronologie », dans *Archéologie médiévale*, 2002, 32, p. 1-29.
- DÉCULTOT, 2000 : Élisabeth Décultot, *Johann Joachim Winckelmann : enquête sur la genèse de l'histoire de l'art*, Paris, 2000.
- DELL'ACQUA, 2003 : Francesca Dell'Acqua, *Illuminando colorat. La vetrata tra l'età tardo imperiale e l'alto medioevo: le fonti, l'archeologia*, (Studi e ricerche di archeologia e storia dell'arte, 4), Spolète, 2003.
- DELMAS-MARTY, 2006 : Mireille Delmas-Marty, *Les forces imaginantes du droit*, II, *le pluralisme ordonné*, Paris, 2006.
- DEPROOST, 1990 : Paul-Augustin Deproost, *L'apôtre Pierre dans une épopée du VI^e siècle : l'« Historia Apostolica » d'Arator*, (Études augustiniennes, série Antiquité, 126), Paris, 1990.
- FLEURY, 1680 : Claude Fleury, *Les mœurs des Israélites et des chrétiens*, Paris, 1680.
- FORERO-MENDOZA, 2002 : Sabine Forero-Mendoza, *Le temps des ruines : l'éveil de la conscience historique à la Renaissance*, Seyssel, 2002.
- FRANCASTEL, 1942 : Pierre Francastel, *L'humanisme roman : critique des théories sur l'art du XI^e siècle en France*, Rodez, 1942.
- FRANKEN, 2006 : Michiel Franken, « Le Rembrandt Research Project », dans *Dossier de l'art*, 2006, 129, p. 4-13.
- GALL, 1925 : Ernst Gall, *Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, I, *Die Vorstufen in Nordfrankreich von der Mitte des elften bis gegen ende des zwölften Jahrhunderts*, (Handbücher der Kunstgeschichte, 2), Leipzig, 1925.
- GERKE, (1967) 1973 : Friedrich Gerke, *La fin de l'art antique et les débuts de l'art chrétien*, Paris, 1973 [éd. orig. : *Spätantike und frühes Christentum*, Baden-Baden, 1967].
- GINZBURG, (1998) 2001 : Carlo Ginzburg, *À distance : neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, 2001 [éd. orig. : *Occhiacci di legno: nove riflessioni sulla distanza*, Milan, 1998].
- GUYAU, (1890) 1998 : Jean-Marie Guyau, *La genèse de l'idée de temps*, Paris, (1890) 1998, fac-similé de l'édition de 1902.
- HEINSDORFF, 2003 : Cornel Heinsdorff, *Christus, Nikodemus und die Samaritanerin bei Juvencus. Mit einem Anhang zur lateinischen Evangelienvorlage*, (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, 67), Berlin/New York, 2003.
- HEITZ, 1987 : Carol Heitz, *La France pré-romane : archéologie et architecture religieuse du Haut Moyen Âge : IV^e siècle-an mille*, Paris, 1987.
- HENRIET, 1990 : Jacques Henriet, « Saint-Philibert de Tournus, histoire, critique d'authenticité, étude archéologique du chevet (1009-1019) », dans *Bulletin Monumental*, 1990, 3, p. 229-316.
- HENRIET, 1992 : Jacques Henriet, « Saint-Philibert de Tournus, l'œuvre du second maître, la galilée et la nef », dans *Bulletin Monumental*, 1992, 2, p. 101-164.
- HOURS, 1977 : Magdeleine Hours, *Analyse scientifique et conservation des peintures*, Fribourg/Paris, 1977.
- HUBERT, 1938 : Jean Hubert, *L'art pré-roman*, Paris, 1938.
- JUÉNIN, 1733 : Pierre Juénin, *Nouvelle Histoire de l'abbaye royale et collégiale de Saint-Philibert et de la ville de Tournus*, Dijon, 1733.
- KLEIN, 2002 : Étienne Klein, *Le temps existe-t-il ?*, Paris, 2002.
- KLEIN, 2003 : Étienne Klein, *Les tactiques de Chronos*, Paris, 2003.
- KLEIN, SPIRO, 1994 : Étienne Klein, Michel Spiro éd., *Le temps et sa Flèche*, (colloque, Paris, 1993), Paris, 1994.
- KOSELLECK, (1979) 1990 : Reinhart Koselleck, *Le futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris, 1990 [éd. orig. : *Vergangene Zukunft: zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Francfort, 1979].
- LAGRANGE, 1973 : Marie-Salomé Lagrange, *Analyse sémiologique et histoire de l'art : examen critique d'une classification*, Paris, 1973.
- LAMOUREUX, 2007 : Johanne Lamoureux, *Profession, historienne de l'art*, Montréal, 2007.
- LAUTIER, SANDRON, 2008 : Claudine Lautier, Dany Sandron, *Antoine de Pise : l'art du vitrail vers 1400*, (Corpus vitrearum. France. Études, 8), Paris, 2008.
- LEFÈVRE-PONTALIS, 1912a : Eugène Lefèvre-Pontalis, « Le prétendu style de transition », dans *Bulletin Monumental*, 1912, 76, p. 241-252.
- LEFÈVRE-PONTALIS, 1912b : Eugène Lefèvre-Pontalis, « Nouvelles remarques sur la transition », dans *Bulletin Monumental*, 1912, 76, p. 556-561.
- *La lumière...*, 2005 : *La lumière au Siècle des Lumières & aujourd'hui : art et science*, Jean-Pierre Changeux éd., (cat. expo. Nancy, Galeries Poirel, 2005), Paris, 2005.
- MÂLE, 1917 : Émile Mâle, *L'art allemand et l'art français du Moyen Âge*, Paris, 1917.
- MARCUSOW, 1971 : Vladimir Marcusow, « Proposition pour une nouvelle définition du 'langage architectural' en termes de sémantique », dans *L'information d'histoire de l'art*, mai-juin 1971, 1/3, p. 103-116.

- MARGO, thèse : Florence Margo, *L'abbaye du Mont Saint-Michel à l'époque ducale. Étude historique et archéologique des bâtiments monastiques et chapelles inférieures*, thèse, Université Lumière-Lyon 2.
- MARGO, 2008 : Florence Margo, « La crypte de Notre-Dame-sous-Terre au Mont-Saint-Michel : cristallisation d'une mythologie », dans QUINTAVALLE, 2008, p. 414-422.
- MÉRIMÉE, 1835 : Prosper Mérimée, *Notes d'un voyage dans le midi de la France*, Paris, 1835.
- MOHEN, 1996 : Jean-Pierre Mohen, *L'art et la science : l'esprit des chefs-d'œuvre*, Paris, 1996.
- MORESCHINI, NORELLI, (1995) 2000 : Claudio Moreschini, Enrico Norelli, *Histoire de la littérature chrétienne antique grecque et latine*, I, *De Paul à l'ère de Constantin*, Genève, 2000 [éd. orig. : *Storia della letteratura cristiana antica greca e latina*, I, *Da Paolo all'età costantiniana*, Brescia, 1995].
- NAYROLLES, 2005 : Jean Nayrolles, *L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII^e-XIX^e siècles)*, Rennes, 2005.
- ORTOLANI, VERNIER, 2002 : Marc Ortolani, Olivier Vernier éd., *Le temps et le droit*, (colloque, Nice, 2000), Nice, 2002.
- PACELLI, 1997 : Donatella Pacelli, « La représentation du temps chez Jean-Marie Guyau », dans *Sociétés*, 1997, 58, p. 43-56.
- PANOFSKY, (1951) 1967 : Erwin Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, 1967 [éd. orig. : *Gothic architecture and scholasticism*, Latrobe (PA), 1951].
- PAQUET, 2004 : George Paquet, *Guide de la productique*, Paris, 2004.
- PARRON-KONTIS, REVEYRON, 2005 : Isabelle Parron-Kontis, Nicolas Reveyron éd., *Archéologie du bâti : pour une harmonisation des méthodes*, (colloque, Saint-Romain-en-Gal, 2001), Paris, 2005.
- PLATELLE, 1975 : Henri Platelle, « Le problème du scandale, Les nouvelles modes masculines aux XI^e et XII^e siècles », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1975, 53, p. 1071-1096.
- PRIROGINE, STENGERS, (1988) 1992 : Ilya Prirogine, Isabelle Stengers, *Entre le temps et l'éternité*, Paris, (1988) 1992.
- QUINTAVALLE, 2008 : Arturo Carlo Quintavalle éd., *Medioevo: Arte e Storia*, (colloque, Parme, 2007), Milan, 2008.
- RAMOS, 2000 : Jean-Marc Ramos, « Les années temporalistes : vers une science des temps ? », dans Gilbert de Terssac, Diane-Gabrielle Tremblay éd., *Où va le temps de travail ?*, Toulouse, 2000, p. 259-269.
- RAYNAUD, 2003 : Dominique Raynaud, *Sociologie des controverses scientifiques*, Paris, 2003.
- REVEYRON, 2002 : Nicolas Reveyron, « L'apport de l'archéologie du bâti dans la monographie d'architecture », dans *In Situ. Revue des patrimoines*, 2002, 2, publication électronique : www.revue.inventaire.culture.gouv.fr/insitu/insitu/index.xsp.
- REVEYRON, 2005 : Nicolas Reveyron, *Chantiers lyonnais du Moyen Âge (Saint-Jean, Saint-Nizier, Saint-Paul) : archéologie et histoire de l'art*, (*Documents d'archéologie en Rhône-Alpes et en Auvergne. Série lyonnaise*, 9), Lyon, 2005.
- REVEYRON, 2008a : Nicolas Reveyron, « La crypte de Saint-Philibert de Tournus entre texte et prétexte », dans QUINTAVALLE, 2008, p. 408-413.
- REVEYRON, 2008b : Nicolas Reveyron, « Les nouvelles orientations méthodologiques et thématiques de l'archéologie du bâti en France à la fin du XX^e siècle », dans *Medieval Europe*, (colloque, Paris, 2007), 2008, publication électronique : <http://medieval-europe-paris-2007.univ-paris1.fr>.
- REVEYRON, 2009 : Nicolas Reveyron, « Esthétique et symbolique de la lumière dans l'aménagement du sanctuaire médiéval », dans *Le sanctuaire et ses aménagements*, (colloque, Zagreb-Motovun, 2008), à paraître en 2009.
- RICŒUR, 1983-1985 : Paul Ricœur, *Temps et récit*, 3 vol., Paris, 1983-1985.
- SAINT-JULIEN DE BALLEURE, (1581) 1978 : Pierre de Saint-Julien de Balleure, *Recueil de l'antiquité et choses plus mémorables de l'abbaye et ville de Tournus*, (*Bulletin de la Société des Amis des Arts et des Sciences de Tournus*, LXXVIII), Paris, (1581) 1978.
- SAPIN, 2009 : Christian Sapin éd., *Archéologie du vitrail et du décor de verre en France (V^e-XII^e siècle)*, (colloque, Auxerre, 2006), à paraître en 2009.
- SAUERLÄNDER, 1987 : Willibald Sauerländer, « Style or Transition? The Fallacies of Classification Discussed in Light of German Architecture », dans *Architectural History*, 1987, 30, p. 1-29.
- SCHNAPP, 1993 : Alain Schnapp, *La conquête du passé : aux origines de l'archéologie*, Paris, 1993.
- SIMIAND, (1896-1932) 1987 : François Simiand, *Méthode historique et sciences sociales, (Réimpressions)*, 6), Paris, (1896-1932) 1987, recueil de textes extraits de diverses revues et publications.
- TERNOIS, 1980 : Daniel Ternois éd., *Soufflot et l'architecture des Lumières*, (colloque, Lyon, 1980), (*Les Cahiers de la recherche Architecturale*, 6-7), Paris, 1980.
- THERRIEN, 1998 : Lyne Therrien, *L'histoire de l'art en France : genèse d'une discipline universitaire, (CTHS. Format, 25)*, Paris, 1998.
- THOMAS, (1989) 1998 : Nicholas Thomas, *Hors du temps : Histoire et évolutionnisme dans le discours anthropologique*, Paris, 1998 [éd. orig. : *Out of time: history and evolution in anthropological discourse*, Cambridge/New York/Melbourne, 1989].
- THOMAS, 2007 : Romain Thomas, « Couleur, lumière, matière : une contribution à l'étude de la couleur dans l'œuvre de Grünewald », dans *Technè*, 2007, 26, p. 7-19.
- TIMBERT, 2006 : Arnaud Timbert, « Les arc-boutants de la nef de l'église abbatiale Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay », dans *Annales de Bourgogne*, 2006, 164/3, p. 243-260.
- VALLERY-RADOT, 1955 : Jean Vallery-Radot, *Saint-Philibert de Tournus*, Paris, 1955.
- VANNEUFVILLE, 2008 : Éric Vanneufville, *Héliand : l'Évangile de la mer du Nord*, Turnhout, 2008.
- VEYNE, (1971) 1996 : Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire, (Points. Histoire, 226)*, Paris, (1971) 1996.
- *La Vie mystérieuse... : La Vie mystérieuse des chefs-d'œuvre : la science au service de l'art*, (cat. expo., Paris, Grand Palais, 1980-1981), Paris, 1980.
- VIEILLARD-TROÏEKOUROFF, 1960 : May Vieillard-Troïekouroff, « La cathédrale de Clermont-Ferrand du V^e au XII^e siècle », dans *Cahiers archéologiques*, 1960, XI, p. 199-247.
- VIREY, 1903 : Jean Virey, « Les dates de la construction de Saint-Philibert de Tournus », dans *Bulletin Monumental*, 1903, 67, p. 535-536.
- WINCKELMANN, (1764) 1766 : Johann Joachim Winckelmann, *Histoire de l'art de l'Antiquité*, Paris, 1766 [éd. orig. : *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresde, 1764].
- WIRTH, 2004 : Jean Wirth, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, 2004.