

CLUNY, CITEAUX ET LA BOURGOGNE : LE SAINT-SÉPULCRE DE BARLETTA ET L'INVENTION D'UN ÉCLECTISME ROMAN INTERNATIONAL.

NICOLAS REVEYRON

UDC: 726.5.033.4(450.7)

711.453.4(450.7)"11"

Preliminary communication

Manuscript received: 29. 02. 2016.

Revised manuscript accepted: 17. 03. 2016.

DOI: 10.1484/J.HAM.5.11330

N. Reveyron

Dept. Histoire de l'art et archéologie

Université Lumière-Lyon 2

Lyon, France

Nicolas.Reveyron@univ-lyon2.fr

Emile Bertaux in 1904 sets about the Holy Sepulchre of Barletta out all the terms of the problem which occupies us here: identity of the architect, circulation of models, mode of transmission, role of a Mediterranean port in the artistic creation in the 12th century. The only thing missing in the list is the liturgical implications of the architectural choices. The high chapel of the façade adopts the clunisian model, in a way that reminds the short clunisian galileas (Châtel-Montagne, Marcigny. . .) and the atrophied formulas of Cluny III and Vézelay, but with a radically different liturgical attribution. This point changes also radically the facts of the problem: how to explain the architectural choices made for this church and what do these choices mean? As Barletta is a port in touch with the Holy Land and Jerusalem, it appears, rather than southern Italy, as a melting pot of artistic invention. This melting pot contains many more influences than what was described in 1904. Barletta is the place where was created an eclectic Romanesque style whose international dimension has antecedents in Europe and in the Holy Land.

Keywords: South Italy, Holly Sepulchre, Cluny, Vézelay, Perrecy-les-Forges, Sénanque, Burgundy, Romanesque architecture, Cistercian architecture, eclecticism

L'église du Saint-Sépulcre de Barletta a été reconstruite au XII^e-XIII^e siècle par des chanoines du Saint-Sépulcre de Jérusalem sur l'emplacement d'une église du XI^e siècle. La ville était alors un port de transit pour les pèlerins en route vers Jérusalem et pour les ordres de Terre Sainte ayant des activités en Italie. Ainsi, comme l'a montré Sophie Macheda, dès le XIII^e siècle, les hospitaliers de Barletta¹ proposaient des voyages tout compris (déplacement, restauration et hébergement), avec supplément pour le Sinaï et l'Égypte. L'histoire a retenu quelques bribes des activités maritimes des ordres installés en Orient, par exemple la présence du *Saint-Antoine*, navire des Templiers, dans le port de Barletta² en 1267, ou le naufrage près de Brindisi, au printemps 1226, du bateau des hospitaliers de Saint-Jean de Barletta, pillé par les populations côtières³. L'église a fait l'objet de nombreuses études depuis les dernières décennies du XIX^e siècle, sous la forme de monographies ou de chapitres dans des publications plus larges. A la charnière du XIX^e et du XX^e siècle, la recherche française s'est particulièrement intéressée à l'art médiéval dans l'Italie du sud, avec les travaux de Camille Enlart et d'Emile Bertaux⁴. Il en résulte qu'à propos du Saint-Sépulcre construit dans ce port très actif de la Méditerranée, la question des influences extérieures s'est posée dans toutes les directions et à tous les niveaux, celui de la construction, celui de l'architecture, celui des décors et de la sculpture, mais aussi celui des études d'archéologie et

d'histoire de l'art. Dans ce dernier domaine, en effet, l'apport des cultures extérieures, celles des chercheurs étrangers du XIX^e-XX^e siècle, français et allemands en tête, n'a rien à envier à ceux des architectes et des sculpteurs du XII^e-XIII^e siècle. Non seulement il touche l'interprétation de l'œuvre, avec la querelle sur les apports bourguignons, clunisiens ou cisterciens, mais il intervient aussi dans la datation de la construction. Pour Angelo Ambrosi, « Così di fronte agli studiosi francesi, che hanno visto nel monumento una derivazione dalle loro scuole della Borgogna, e che perciò e hanno anticipato la datazione al XII secolo, stanno i nostri che pretendendo di inserirlo nella nostra tradizione architettonica, lo hanno postdatato »⁵. C'est pourquoi, après la présentation de l'historiographie de l'église, seront confrontés les points de vue des premiers chercheurs français, dont les textes ont beaucoup à nous apprendre sur la perception de savants étrangers. Cette approche épistémologique permettra de placer sous d'autres lumières les problématiques liées à l'architecture du Saint-Sépulcre de Barletta.

1-LE SAINT-SÉPULCRE DE BARLETTA, ENTRE HISTORIOGRAPHIE ET ÉPISTÉMOLOGIE

L'actuel Saint-Sépulcre de Barletta est la seconde église édifiée sur cet emplacement (figs. 1, 2 et 3). Nous en savons aujourd'hui qu'il a été précédé d'une première église donnée

¹ Comme ceux de Gênes, Bari, Monopoli, Trani, Brindisi ou de Giovinazzo. Voir : S. MACHEDA, *Les pèlerinages en Terre Sainte d'après les récits de voyage (XI^e-XIII^e siècle)*, thèse d'histoire sous la direction de P. MENARD, Paris IV-Sorbonne, 2009.

² P.-V. CLAVERIE, « Quelques réflexions sur les activités navales des ordres militaires », dans *Les ordres militaires et la mer*, dir. M. BALARD, Editions du CTHS, 2009, p. 9-19 (16).

³ K. TOOMASPOEG, « Carrefour de la Méditerranée et arrière-pays de la Croisade : les ordres religieux militaires et la mer au royaume de Sicile », *ibidem*, p. 103 sq.

⁴ C. ENLART, *Origines française de l'architecture gothique en Italie*, Paris, 1894 (Saint-Sépulcre de Barletta : p. 169-176) ; *idem*, *Les monuments des croisés dans le royaume de Jerusalem* (Bibliothèque archéologique et historique, 7-8), 4 vol., Paris 1925-1928 (Saint-Sépulcre de Barletta : I, p. 28, 31, 91, 94, 209 ; II, p. 123-132) ; E. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale* (3 vol.), tome I : *De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Paris, 1904.

⁵ A. AMBROSI, *Architettura dei crociati in Puglia, il Santo Sepolcro di Barletta*, Bari, 1976, p. 32.



Fig. 1 – Barletta, Saint-Sépulcre, vue générale depuis le nord. Cliché Gilles Reveyron.

ultérieurement aux chanoines réguliers du Saint-Sépulcre de Jérusalem. En effet, Maria Stella Carlo Mariani, qui a assuré en 1978 la mise à jour des connaissances sur le Saint-Sépulcre de Barletta dans le tome sixième de *L'art dans l'Italie méridionale, Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux*⁶, a pu dater le premier édifice de la seconde moitié du XI^e siècle, d'après deux privilèges d'Innocent II, le premier, de 1138, confirmant la possession de l'église par les chanoines du Saint-Sépulcre de Jérusalem, le second, de 1139, faisant allusion à la fondation de la première église sous un archevêque de Trani, Bisanzio, présent à la consécration de l'abbatiale du Mont-Cassin en 1071. Mais nous ignorons encore qui a été le fondateur de la première église. Et surtout, nous ne savons rien de la première église et des héritages formels qu'elle a pu transmettre au deuxième édifice. On devine aisément, d'après notamment la longueur de l'actuel Saint-Sépulcre et l'adjonction de l'avant-nef, que la seconde église a été construite beaucoup plus grande que la première, mais rien n'interdit, surtout en Italie, qu'elle ait repris à celle-ci une partie de l'organisation spatiale.

Sur la seconde église, on dispose en revanche d'un nombre considérable d'études et d'hypothèses contradictoires. On doit à Angelo Ambrosi, qui a assuré la grande restauration du Saint-Sépulcre de Barletta dans les années 1960-1970, une bibliographie raisonnée faisant solidement le point sur les publications italiennes et étrangères disponibles à son époque⁷. Très tôt, comme en témoigne déjà Emile Bertaux, les avis sur l'architecture du Saint-Sépulcre ont été très tranchés. Pour Heinrich Wilhelm Schulz, l'église relève de la vieille architecture romane, à laquelle ont été ajoutés des éléments gothiques, comme la voûte⁸. Ce jugement de bon sens, qui se confirme au premier coup d'œil, est peut être à l'origine de la qualification d'archaïque qui revient sous plusieurs plumes. A la même époque, Sabino Loffredo en fait un monument de l'architecture angevine, élevé à la fin du XIII^e siècle⁹. Nitto De Rossi se veut plus précis en donnant la date du début de la construction, 1282, et en donnant un nom à l'architecte, le français Pierre d'Agincourt, nommé *Protomagister operum Curie* à la cour angevine de Naples¹⁰. L'autre aspect de la question concerne la durée du chantier.

⁶ *L'art dans l'Italie méridionale, Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux*, 4 vol., Rome, EFR-Universita di Bari, 1978, tome sixième, p. 889-891.

⁷ *Ibidem*, p. 32-37.

⁸ *Denkmal der Kunst des Mittelalters im Unteritalien*, hg. Heinrich Wilhelm Schulz und Ferdinand von Quast, Dresde, 1860, vol. I, p. 139. Cité par E. BERTAUX, *op. cit.*, 1904, p. 191.

⁹ S. LOFFREDO, *Storia della città di Barletta*, Trani, 1893, vol. 1, p. . Cité par E. BERTAUX, *op. cit.*, p. 691 et A. AMBROSI, *op. cit.*, 1976, p. 32-33.

¹⁰ G. NITTO DE ROSSI, « Una riposte a Emile Bertaux intorno alla pretesa influenza dell'arte francese nella Puglia ai tempi di Federico II », dans *Napoli Nobilissima*, VII, 1898, p. 147-149. Cité par A. AMBROSI, *op. cit.*, 1976, p. 33.



Fig. 3 – Barletta, Saint-Sépulchre, la nef centrale vue depuis l'est. Cliché Gilles Reveyron.



Fig. 2 – Barletta, Saint-Sépulchre, vue intérieure depuis l'ouest. Cliché Gilles Reveyron.

Il est clair que l'église actuelle présente une réelle unité stylistique et ne laisse rien voir, dans son bâti, de traces d'éventuels phasages, arrêts de chantier ou repentirs,

sinon les modifications tardives (bûchage des chapiteaux, transformation de la coupole). Pour certains auteurs, notamment Emile Bertaux, l'édifice a été commencé dans le dernier quart du XII^e siècle et élevé d'un seul jet. D'autres au contraire distinguent trois ou quatre phases étalées depuis le dernier quart du XII^e siècle jusqu'à la fin du XIII^e, voire le début du XIV^e siècle. Comme l'a noté Maria Stella Calò Mariani, dans sa synthèse sur l'église, Renate Wagner-Rieger propose une chronologie longue qui tente de mettre en cohérence les datations et les réalités stylistiques¹¹. L'édifice remonterait, dans sa conception, au dernier quart du XII^e siècle, mais sa construction s'étalerait sur tout le XIII^e siècle. Comme Santa Maria degli Allemani à Messine ou l'abbatiale de Valviscido, il révélerait des influences extérieures venues de France (hors architecture cistercienne) et une tradition locale dans la lignée de Saint-Nicolas de Bari. Ainsi, le système de contreforts joints par des arcs ou bien le plan des piles (fig. 1), identifié par erreur comme un noyau quadrangulaire flanqué de colonnes et de pilastres engagés, seraient des solutions locales caractéristiques.

2-ENTRE BOURGOGNE ET TERRE SAINTE

Dans sa grande synthèse sur les origines française de l'architecture gothique en Italie, Camille Enlart a consacré un chapitre à l'église du Saint-Sépulchre de Barletta¹². Situation contradictoire où le spécialiste du gothique français a été amené à étudier une église romane d'Italie du sud dont la seule caractéristique intéressante pour lui était une voûte d'ogives particulièrement difficile à caractériser. Son étude de l'église apulienne lui a permis toutefois d'aborder la question de l'influence de l'art bourguignon dans cette région et, au-delà, celle du vecteur des influences étrangères, notamment les ordres religieux de France ou de Terre Sainte.

¹¹ R. WAGNER-RIEGER, *Die italienische Baukunst zu Beginn der Gotik* (Publikationen des Österreichischen Kulturinstituts in Rom, 2), II, Süd- und Mittelitalien, Graz-Köln, 1957, p. 132-146. Cité par M. S. CALO MARIANI dans : *L'art dans l'Italie méridionale, Aggiornamento dell'opera di Emile Bertaux*, op. cit., 1978, tome sixième, p. 889-890.

¹² C. ENLART, op. cit., 1894, p. 169-176. Le Saint-Sépulchre de Barletta est cité à nouveau dans les pages 260 à propos de la question des influences extérieures sur les décors.



Fig. 4 – Barletta, Saint-Sépulcre, le portail nord. Cliché Gilles Reveyron.

2.1-Étude de l'église du Saint-Sépulcre de Barletta

Camille Enlart pose d'abord les fondements de l'étude, en décrivant le plan de l'édifice, puis l'organisation générale des élévations. Il passe ensuite à l'examen des détails. Formé à cette école analytique issue des premiers archéologues médiévistes qui recherchaient dans les monuments étudiés des éléments discriminants pour classer les familles d'architecture comme on classe les familles d'insectes d'après la présence ou l'absence de tel ou tel article¹³, il établit une liste minutieuse de détails architecturaux attribuables à des influences extérieures. Dans un souci de rigueur scientifique, il m'omet pas de noter des faits alors plus difficiles à interpréter et, partant, sans utilité pour sa démonstration, comme, dans les arcades de la croisée et du bas-côté sud, « la voussure inférieure [qui] figure un énorme tore faisant

suite au fût des colonnes »¹⁴, forme architecturale qu'il rapproche à juste titre des arcs de Notre-Dame de Saintes.

Les influences qu'il relève viennent principalement de Bourgogne. Pour le portail nord du Saint-Sépulcre (fig. 4), par exemple, il localise cette source d'inspiration dans les « pilastres garnis de postes sur les côtés et sur la face, de sept rosaces à feuilles arrondies, serties de cercles perlés, identiques à celles qui se voient aux portails de Saint-Pierre de Tonnerre et de l'église de Semur-en-Brionnais, aux clochers de La Charité-sur-Loire etc. »¹⁵. La comparaison fait légitimement entrer ce portail dans le domaine des arts décoratifs romans de Bourgogne qui, par le Charolais (portail nord de Paray-le-Monial) et le Brionnais, s'est étendu aussi sur le Beaujolais et la Dombes. Mais l'analyse ne concerne que les deux pilastres encadrant le portail. Elle est oublieuse d'autres éléments majeurs, comme les chapiteaux très refouillés, la terminaison à deux fasces des fûts des colonnes ou le fronton, si caractéristique de l'Italie du sud. Et surtout, elle ne prend pas en compte la totalité de l'œuvre, à étudier en tant qu'objet complexe. Autre forme jugée caractéristique, le plan des piles, qui sont composées d'un noyau carré et de colonnes ou pilastres engagés, est, pour l'historien de l'art, un caractère bourguignon, qui, note-t-il, se retrouve encore dans le « narthex » de Cluny III, achevé avant 1220 : « Il en est de même de l'église du Saint-Sépulcre de Barletta, où le plan des piliers est semblable à ceux de Cluny »¹⁶. Comme pour le portail nord, il manque à l'analyse des piles de Barletta une vue d'ensemble : le noyau carré des piles reçoit les deux colonnes engagées des arcades et, du côté de la nef principale, un pilastre lisse montant de fond, mais aucun support engagé du côté du collatéral où c'est

le noyau de la pile qui reçoit la retombée de l'arc doubleau.

A une autre échelle, Camille Enlart s'intéresse à un objet architectural original, une console implantée au revers du mur ouest (fig. 3), qui terminait l'encorbellement, alors détruit, portant l'abside, détruite aussi, de la tribune occidentale. Il voit, légitimement, une formule bourguignonne : « Au-dessus de l'arcature centrale est une console sculptée, ornée d'oves et portée par un animal monstrueux ; elle recevait, comme à Semur-en-Brionnais et à Saint-Andoche de Saulieu, un encorbellement demi-circulaire destiné à recevoir un autel »¹⁷. A son époque, c'est-à-dire longtemps avant les travaux de K. J. Conant sur Cluny III ou la redécouverte du nid d'hirondelle de Saint-Philibert de Tournus, l'identification de cet élément comme un caractère propre de l'architecture romane de Bourgogne, défini dans sa forme et dans sa fonction, n'allait pas de soi, et l'orientation liturgique

¹³ L. THERRIEN, *L'histoire de l'art en France, genèse d'une discipline universitaire*, Paris, Éditions du CTHS, 1998.

¹⁴ C. ENLART, *op. cit.*, 1894, p. 264.

¹⁵ *Ibid.*, p. 173.

¹⁶ *Ibid.*, p. 266.

¹⁷ *Ibid.*, p. 173-174.

donnée à son analyse par la mention de l'autel de l'abside haute aux églises de Saulieu et de Montréal (ajoutée en note) est remarquable en cette fin du XIX^e siècle et dans le contexte de l'enseignement laïc français.

Présentant l'importance de cet élément d'architecture, il précise dans la note infrapaginale que « cette disposition est rarement conservée, mais [qu']elle était fréquente », ajoutant qu'elle existe dans le porche de l'église cistercienne d'Orvieto et à Saint-Nicolas d'Agrigente. Dans ce cas précis, qui est à vrai dire exceptionnel, il est attentif à ne pas déconnecter l'objet lui-même de son contexte, c'est-à-dire son environnement immédiat, composé des deux baies géminées encadrant l'absidiole détruite. Cette démarche lui permet d'établir un rapprochement éclairant avec l'avant-nef de Vézelay¹⁸. Mais la comparaison est prise dans une liste de « narthex » bourguignons – ceux de Saint-Lazare d'Avallon, de Paray-le-Monial, de la cathédrale d'Autun, de La Charité-sur-Loire, du Vieux Saint-Vincent de Mâcon – qui n'a pour tout dénominateur commun avec la tribune de Barletta que la position haute de l'installation.

2.2-Les jeux d'influences

En définitive, alors que l'étude du Saint-Sépulcre devait vers la question des influences exercées par l'architecture romane de Bourgogne, Camille Enlart ne faisait qu'effleurer la problématique gothique, à propos des seules ogives, dont il découvre les formes surprenantes : « Le profil des ogives est une sorte de double doucine ou de tore mal dégagé relié par deux cavets à des bandeaux. Les tas de charge reposent sur des tronçons d'entablement élevés au-dessus des pilastres de la nef, disposition rare mais qui se voit à Saint-Genest de Nevers »¹⁹. L'historien de l'art affronte alors un dilemme : le vecteur de l'influence bourguignonne à Barletta est-il cistercien ou clunisien ? La réputation des cisterciens du XII^e-XIII^e siècle en matière de constructions est à cette époque déjà bien établie : qualité du bâti, rationalisation de l'architecture, homogénéité stylistique, dépouillement mesuré. Surtout, ils sont considérés comme les propagateurs de l'ogive à travers l'Europe chrétienne et font bénéficier les spécialistes de l'art médiéval de leur capacité à l'adapter à des édifices d'apparence romane : le fait, dûment constaté, réglait beaucoup de questions de stylistique et de datation. A ce titre, ils sont susceptibles d'intervenir efficacement dans une recherche sur les origines française de l'architecture gothique en Italie.

Aussi Camille Enlart en arrive-t-il à la conclusion que « L'église que les chanoines du Saint-Sépulcre ont élevée à Barletta, vers les dernières années du XII^e siècle, appartient à cette école [cistercienne], comme aussi les constructions

franciscaines, qui fourniront, quelques temps après, d'autres modèles aux architectes de la péninsule »²⁰. La phrase surprend, dans son mouvement comme dans sa teneur : se déroulant comme une spirale maniériste, elle part sur l'« école cistercienne », pour se tourner immédiatement vers l'architecture franciscaine, qui, nouveau détour, propose d'autres modèles. C'est qu'en introduction, Camille Enlart a rencontré déjà cette difficulté d'identification des formes et d'attribution des styles à propos de cette église « qui, si elle appartient à la même école architecturale que les édifices cisterciens d'Italie, offre cependant des dispositions et une ornementation très différentes que celles que les moines de Cîteaux affectionnèrent »²¹. Ces différences annoncées laissent une porte ouverte à Cluny : « Il faut cependant observer que les divers types importés de Bourgogne en Italie par les cisterciens, diffèrent très notablement de l'église du Saint-Sépulcre de Barletta, qui ressemble beaucoup aux types bourguignons importés en Espagne par les moines de Cluny, et surtout à Saint-Vincent d'Avila »²². Mais les cisterciens ne sont jamais loin et la présence de voûtes d'ogives au Saint-Sépulcre les remet implicitement en scène, sans que rien ne soit vraiment affirmé, si ce n'est par le biais d'une comparaison : « Si l'église du Saint-Sépulcre de Barletta n'est pas antérieure à Fossanova, elle peut tout au moins être considérée comme contemporaine, et il ne serait pas impossible que les chanoines du Saint-Sépulcre de Barletta aient été les premiers à importer le style gothique en Italie »²³.

Ainsi, dans une Italie du sud qui s'est nourrie de l'art roman bourguignon, il existe des exceptions notables, comme le Saint-Sépulcre. « A ces exceptions, il faut ajouter la classe des églises cisterciennes qui n'appartiennent ni au style bourguignon, ni au style du pays où elles se trouvent » et, par voie de conséquence, cette église, précise la note infrapaginale, « qui ressemble peu aux constructions cisterciennes, mais ressemble beaucoup à Saint-Vincent d'Avila, se rattache-t-elle aussi à cette influence »²⁴. Cette formidable diversité, réductible toutefois à des classes bien définies, y compris les édifices inclassables, les travaux ultérieurs de Camille Enlart sur l'architecture des Croisés dans le Royaume de Jérusalem la remettent en perspective²⁵. Dans la publication de ses recherches, il consacre à nouveau une dizaine de pages au Saint-Sépulcre de Barletta, associé à l'église des Saints-Nicolas-et-Cataldo fondée à Lecce en 1180 par Tancrede de Hauteville, pour y montrer l'influence de l'architecture romane de Terre Sainte, avançant cette hypothèse ingénieuse qu'après la prise de Jérusalem par Saladin en 1187, un architecte venu de Terre Sainte serait à l'origine des deux édifices²⁶. Le vecteur humain apparaît plus concrètement que dans les évocations de Cluny ou de Cîteaux.

¹⁸ *Ibid.*, p. 174.

¹⁹ *Ibid.*, p. 170.

²⁰ *Ibid.*, p. 224.

²¹ *Ibid.*, p. 18.

²² *Ibid.*, p. 176.

²³ *Ibid.*, p. 176.

²⁴ *Ibid.*, p. 277.

²⁵ C. ENLART, *op. cit.*, 1925-1928, tome I et II.

²⁶ Sur les relations entre l'Italie du sud et la Terre Sainte, notamment dans le contexte des croisades, voir en dernier lieu : *Il mezzogiorno normanno-svevo e le crociate: atti delle quattordicesi giornate normanno-svevo (Bari, ottobre 2000)*, a cura di G. MUSCA, Bari, Edizione Dedalo, 2002 ; *Chrétiens et musulmans en Méditerranée médiévale (VIII^e-XIII^e siècle), contacts et échanges*, Table ronde internationale de Beyrouth (Université Saint-Joseph de Beyrouth, 29 avril-2 mai 2002), éd. N. PROUTEAU, P. SENAC, Poitiers, CESC, 2003 ; *Construire la Méditerranée, Penser les transferts culturels, Approche historiographique et perspectives de recherche*, Hgb R. ABDELLATIF, Y. BENSHEMA, D. KÖNIG, E. RUCHAUF, Ateliers des Deutschen Historischen Institut Paris, Oldenburgwissenschaftsverlag GmbH, 2012.

3-L'HUMANISME D'EMILE BERTAUX

Contrairement à Camille Enlart qui s'intéressait à l'influence française et à l'exportation de l'architecture gothique, c'est-à-dire à une problématique de transmission et d'acclimatation des formes, Emile Bertaux a travaillé sur l'art dans l'Italie du sud et son évolution sur un millénaire²⁷. Situation à fronts renversés : le point de vue n'est plus français, mais italien, et la problématique concerne la genèse des formes, les apports éventuels participant à ce mouvement. Dans cette optique, inévitablement, se pose la question des hommes de l'art. C'est le principal point de renouvellement apporté par l'auteur qui insiste parfois jusqu'à forcer exagérément le trait. Dans cette église « qui n'est point sans analogie avec celles de l'ordre de Cîteaux, et qui reproduit jusque dans le détail de la décoration sculptée, des modèles bourguignons »²⁸, il considère tel détail rare non pas sous l'angle de la copie, qui évite des surinterprétations historiques, mais sous l'aspect de la personnalité d'un homme : « L'influence d'un architecte local n'est visible que dans un détail : tandis que les contreforts du mur latéral, du côté sud, ont un profil commun de l'architecture française du Moyen Age, les contreforts du côté nord qui ont la forme de pilastres épais, sont unis les uns aux autres par une suite d'arcades, comme les contreforts de la cathédrale de Trani. Ce détail mis à part, l'église du Saint-Sépulcre, à Barletta, n'a rien qui la distingue des églises du diocèse de Mâcon ou d'Autun »²⁹.

L'historien de l'art est amené à traiter de l'incontournable Saint-Sépulcre de Barletta auquel il consacre spécifiquement quelques pages très denses et sur lequel il revient ponctuellement, comme sur une église qui serait à la fois création marginale et édifice-clef de l'Italie méridionale. Procédant méthodiquement, suivant les normes de l'histoire de l'art médiéval, il commence aussi par le plan à trois nefs et trois absides greffées sur transept à peine saillant, puis continue par les couvrements (voûtes d'arêtes des bas-côtés, voûtes d'ogives de la nef principale et du transept, coupole sur trompes du carré du transept), et, pour finir, passe aux éléments le plus caractéristiques : d'abord les pilastres sans cannelure portant les arcs doubleaux de la nef comme aux cathédrales d'Autun et de Langres, ensuite le « narthex » à deux étages, couvert d'ogives et doté de deux tours basses comme à Vézelay, et enfin les partis décoratifs : les deux chapiteaux du « narthex » ayant « pour décor de larges feuilles et les grosses pommes de pin qui sont communes sur les chapiteaux romans de Bourgogne », la porte nord avec

son fronton triangulaire, ses archivoltas à congés, ses chapiteaux vus comme une « libre traduction du corinthien », ses pilastres ornés de rosaces sur stylobates cannelés comme aux portails d'Avalon et de Semur-en-Brionnais.

Mais plus libre dans sa démarche, tout en se faisant plus méthodique et plus précis, Emile Bertaux explore l'édifice avec un regard plus personnel, plus humaniste aussi. Il considère par exemple la porte nord comme un ensemble articulé, et non dans ses seuls détails représentatifs, montrant ainsi un intérêt non plus pour le seul vocabulaire formel, mais d'abord pour le projet du concepteur, un projet cohérent et fortement articulé dans ses parties et ses éléments. De même, il inclut dans son analyse, comme critère d'origine, la plastique des sculptures : à propos des modillons à feuilles et têtes monstrueuses du Saint-Sépulcre, il écrit qu'ils « ont le relief et l'ampleur des sculptures bourguignonnes du XII^e siècle »³⁰ et « sont d'un style bien plus ample et plus vivant » qu'ailleurs³¹. Cette vision des choses est marquée par une forte sensibilité à un aspect « artistique » de l'œuvre qui n'était alors pas couramment abordé, pour ses risques de subjectivité. Ici encore, Emile Bertaux choisit de placer au premier plan non les formes, mais l'homme qui les a produites, vu sous l'aspect de « la main », selon l'expression empruntée par l'histoire de l'art au langage des praticiens. Son choix est conforté par les signatures retrouvées sur des œuvres romanes, signatures qui confèrent une existence concrète aux personnages évoqués à travers leur art, « le sculpteur Siméon de Raguse, habitant de Trani » qui a travaillé au portail de l'église Sant'Andrea de Barletta³² ou bien Alfano de Termoli et Gualtiero de Foggia qui ont signés des chapiteaux à Monte Sant'Angelo³³. L'art roman acquiert ses lettres de noblesse en rejoignant les normes de l'histoire de l'art moderne.

Le rôle de port rempli par la ville de Barletta semble avoir été déterminant dans la réflexion de l'historien de l'art et dans son orientation humaniste. Il pose le principe que « L'apparition d'une église bourguignonne à quelques pas d'un port apulien s'explique non point par l'influence artistique de l'ordre de Cîteaux, mais par l'histoire même de la ville de Barletta pendant le XII^e et le XIII^e siècle »³⁴. Cette histoire, Emile Bertaux la résume en quelques moments clefs, marqués par les relations de la ville avec l'Orient : la donation du Saint-Sépulcre de Barletta aux chanoines du Saint-Sépulcre de Jérusalem, l'installation des Templiers dans les églises de La Madeleine et de Saint-Augustin, le transfert à Barletta du grand prieuré des hospitaliers de Bari après le sac

²⁷ E. BERTAUX, *op. cit.*, 1904.

²⁸ *Ibidem*, p. 690.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, p. 690.

³¹ *Ibidem*, p. 697 : « Peut-on aller plus loin ? Peut-on imaginer que le petit foyer d'art bourguignon établi à Barletta par une colonie de l'Orient latin ait exercé une influence sur les sculptures mêmes qui couvrent de leurs figurines grossières les portails et les chapiteaux du mystérieux clocher de Monte Sant'Angelo ? En vérité, les modillons de l'église du Saint-Sépulcre sont d'un style bien plus ample et plus vivant que ces fantoches. Quant aux chapiteaux signés d'Alfano de Termoli et Gualtiero de Foggia, le prototype de leurs « crochets » et de leurs guivres ne se trouve pas dans l'église de Barletta ». En dernier lieu, voir : M. S. CALO, « La chiesa del Santo Sepolcro di Barletta. La decorazione scultorea », *Rivista storica del Mezzogiorno* 3, 1968, p. 22-50 ; M. S. CALO MARIANI, « La scultura in Puglia durante l'età sveva e proto-angioina », in *La Puglia fra Bisanzio e l'Occidente* (Civiltà e culture in Puglia, 2), Milano 1980, p. 254-316 ; *eadem*, « Scultura pugliese del XII secolo. Protomagistri tranesi nei cantieri di Barletta, Trani, Bari e Ragusa », in *Studi di storia dell'arte in memoria di M. Rotili*, Napoli 1984, p. 177-191 ; *eadem*, *L'arte del Duecento in Puglia*, Torino 1984.

³² *Ibidem*, p. 549.

³³ *Ibidem*, p. 697.

³⁴ *Ibidem*.

et incendie de 1156. Réduite à des silhouettes de cisterciens chez son prédécesseur, la question des hommes devient prépondérante chez lui. Ou plus exactement la question des hommes et des réseaux qu'ils constituent. L'historien de l'art rétablit ainsi la généalogie orientale de grandes institutions religieuses installées à Barletta, comme les chanoines du Saint-Sépulcre qui dépendent non pas de l'archevêque de Trani, mais du patriarche de Jérusalem, ou bien l'église Sainte-Marie de Nazareth, hors les murs, dont le prieur est, dès 1162, vicaire général de l'archevêque de Nazareth pour les pays hors Terre sainte et même Chypre³⁵.

Il règle ainsi rapidement la question bourguignonne, en rejetant les hypothèses institutionnelles (influences cluniennes ou cisterciennes) au profit de l'architecte, considéré dans sa personnalité et sa formation : « L'édifice bourguignon élevé à Barletta par les chanoines de Jérusalem ressemble aux églises bourguignonnes et françaises de Terre Sainte : il a pour architecte, non point un disciple des cisterciens d'Italie, mais un clerc ou un laïc amené à Barletta par un vaisseau qui venait de Syrie. Cette église ne doit pas être attachée à la série dispersée des églises que les moines de Cluny ont bâties d'un bout à l'autre de l'Europe occidentale : elle appartient au groupe des monuments français de l'orient latin »³⁶. La fonction portuaire de Barletta justifie le recours à l'hypothèse syrienne : « Un va-et-vient s'établit entre Barletta et le royaume de Jérusalem [...] Autour des églises qui formaient en Italie un petit diocèse détaché du patriarcat de Jérusalem et de Nazareth, se groupa une véritable colonie des colonies franques d'outre-mer »³⁷. Les formes artistiques du Saint-Sépulcre posent la question de la qualité et de l'orientation de cette influence dont le vecteur humain est désigné sous l'apparence révélatrice d'un superlatif sémitique (une *colonie des colonies*). Produite par une colonie de francs venus de Terre Sainte, c'est-à-dire loin de l'Europe, cette église, nécessairement, « reproduit des modèles qui appartiennent pour la plupart au dernier quart du XII^e siècle. Elle est plus archaïque, sinon plus ancienne que les églises bâties dans l'état romain par les moines cisterciens »³⁸. Car pour Emile Bertaux, elle a été édifiée par un seul architecte et « Il est impossible que l'édifice actuel, avec ses voûtes d'ogives, ait été construit dans le premier tiers du XII^e siècle »³⁹. Mais cela n'enlève rien à sa valeur intrinsèque qui est confirmée par son rayonnement, à Barletta même (Santa Maria et Sant'Andrea) et à San Clemente a Casauria⁴⁰.

4-POUR UNE RELECTURE DU SAINT-SÉPULCRE DE BARLETTA

Les orientations prises actuellement par la recherche en histoire de l'art permettent aujourd'hui de placer le Saint-

Sépulcre de Barletta sous des éclairages nouveaux. L'étude morpho-spatiale, notamment, qui a été développée en archéologie du bâti, ouvre sur des interprétations qui font intervenir l'histoire monumentale de l'édifice (succession des églises, phasage des travaux, l'adaptation au contexte bâti ...), la liturgie (organisation spatiale de l'église) ou la logique architecturale et architectonique, c'est-à-dire le projet et sa réalisation concrète⁴¹.

4.1-Espace et structure

L'analyse morpho-spatiale s'applique d'abord au plan général du Saint-Sépulcre, dont il a été souvent dit qu'il présentait des traits archaïques. Effectivement, l'articulation directe des absides avec un transept peu saillant (illustrations 2 et 5) pose le problème de l'adaptation de la formule à la liturgie : l'ampleur spatiale prise dès l'époque romane par la liturgie de l'Eucharistie a suscité le développement d'un espace – le chœur – apte à accueillir le célébrant et ceux qui participent directement à la célébration. Pour une église du XII^e siècle, l'absence de chœur est surprenante. Elle répond certes à un parti local, bien illustré à Bari, par exemple. Mais contrairement à Saint-Nicolas et à la cathédrale, qui sont dotées d'un transept continu caractéristique de l'architecture apulienne romane, le Saint-Sépulcre présente un transept articulé autour d'une croisée clairement définie dans sa masse et ses supports.

L'intérêt pour l'idée de *projet*, dont on devine la timide apparition chez Emile Bertaux, fait aussi partie des nouvelles orientations. Derrière cette notion, il faut entendre encore celle de cohérence architecturale et de cohésion architectonique, régies par des règles de nécessité : l'édifice est un tout dont chaque élément s'accorde avec les autres suivant les contraintes engendrées par le projet dans sa globalité. La question, par exemple, du type de support (illustrations 2, 3 et 6) mis en œuvre au Saint-Sépulcre est révélatrice. En réintroduisant les ordres hérités de l'Antiquité classique, la Renaissance a rétabli l'idée de vocabulaire architectural : l'architecte choisit pour telle partie de l'édifice un type de support prédéfini – dorique, ionique, corinthien, toscan, mixte – et le positionne selon les règles, dans un ensemble où les éléments constitutifs se juxtaposent suivant une géométrie précise. Dans un édifice médiéval qui utilise la voûte, et parce qu'il utilise la voûte, l'architecte ne dispose pas d'éléments prédéfinis : les formes sont imposées par la structure, composée elle-même par l'interconnexion des éléments constitutifs de l'architecture. Chacun est dépendant de la structure et la structure dépend de tous⁴². Ainsi, la règle, suivant laquelle tout élément supporté correspond

³⁵ *Ibidem*, p. 692. Signe des temps, Louis Bréhier reprend précisément ces considérations sur Barletta. L. BREHIER, *L'Eglise et l'Orient au Moyen Age*, Paris, 1921 (4^e édition), p. 93.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, p. 690.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 549. Selon Emile Bertaux, l'abbé Léonas (1152-1182) a doté église San Clemente a Casauria d'un porche surmonté d'un oratoire dédié à saint Michel, la sainte Croix et saint Thomas de Cantorbéry. Encore inachevé en 1182, il est remplacé au XIV^e par une loggia coupée de la nef par un mur aveugle : « Cet oratoire, élevé au-dessus du porche, formait ainsi une tribune ouverte en face du sanctuaire [une colonnette des arcades conservée] ; sa disposition imitait certainement celle des tribunes qui surmontaient le narthex de quelques grandes églises bourguignonnes, telle l'abbatiale de Vézelay ».

⁴⁰ *Ibidem*, p. 691.

⁴¹ N. REVEYRON, « La lecture de l'invisible en archéologie du bâti. Le rôle de l'analyse morpho-spatiale dans la restitution des édifices disparus et des projets inaboutis. Exemples de Saint-Paul de Lyon et de Cluny », *L'Archéologie des bâtiments en question. Etudier nos bâtiments, un outil pour les connaître, les conserver et les restaurer*, Actes du colloque consacré à l'archéologie globale (Liège, 9-10 novembre 2010), *Etudes et Documents, Archéologie* 33, 2014, p. 59-74.

⁴² A la Renaissance, la structure médiévale sera remplacée par la géométrie dans la fonction générative.



Fig. 5 – Barletta, Saint-Sépulcre, vue intérieure du transept depuis le sud-ouest. Cliché Gilles Reveyron.



Fig. 6 – Barletta, Saint-Sépulcre, le bas-côté sud. Cliché Gilles Reveyron.

à un élément supportant, définit structurellement le type de support.

Dans la nef du Saint-Sépulcre, les piles sont formées d'un noyau quadrangulaire et de supports engagés : deux faces parallèles sont augmentées de demi-colonnes qui portent les rouleaux internes des grandes arcades et la troisième face est augmentée d'un pilastre qui porte l'arc doubleau de la nef. Mais du côté du collatéral, la quatrième face est restée libre (fig. 6). Contrairement à la règle, elle porte directement l'arc doubleau du bas-côté et l'amortissement des rouleaux externes de deux arcades consécutives, alors qu'en face, dans le mur goutterot, les consoles recevant les arcs doubleaux sont composées de trois éléments, pour porter l'arc doubleau et deux arcs formerets⁴³. La formule des piles du Saint-Sépulcre, rare il est vrai, se retrouve, non pas à Autun ou Cluny III, où la symétrie monumentale à l'Antique impose

un quatrième support engagé, mais dans des édifices d'une monumentalité romane simple, comme, en Bourgogne, la priorale martinienne de Bragny-en-Charolais (nef, début XII^e) ou l'église de Bussy-le-grand (nef, 2^e quart XII^e), au nord d'Alise-Sainte-Reine. La contrainte exercée par la structure a produit les mêmes effets, mais inversés (face libre côté nef, pilastre ou demi-colonne côté collatéral), dans des édifices dont la nef est dépourvue d'arcs doubleaux⁴⁴. L'absence de doubleau dans le vaisseau principal rend inutile l'installation d'une colonne engagée/d'un pilastre engagé sur la face correspondante du noyau de la pile.

4.2-Emprunts ou participation ?

Sans vouloir systématiser ce qui ne peut encore l'être, faute d'occurrences assez nombreuses, il faut bien noter que

⁴³ Cette disposition complexe répond sans doute à deux autres besoins. D'une part, le désencombrement des espaces intérieurs (suppression de pilastres, d'un côté, et de supports saillants, de l'autre), nécessaire pour des collatéraux traditionnellement étroits dans les Pouilles. D'autre part, la hiérarchisation des espaces, qui met le bas-côté en arrière-plan de la nef, tout en valorisant sa traditionnelle muralité.

⁴⁴ Par exemple l'abbatiale cistercienne de Sénanque ou les églises auvergnates de Champdieu, Ennezat, Mozac, Orcival, Notre-Dame-du-Port, Issoire, Saint-Saturnin etc.

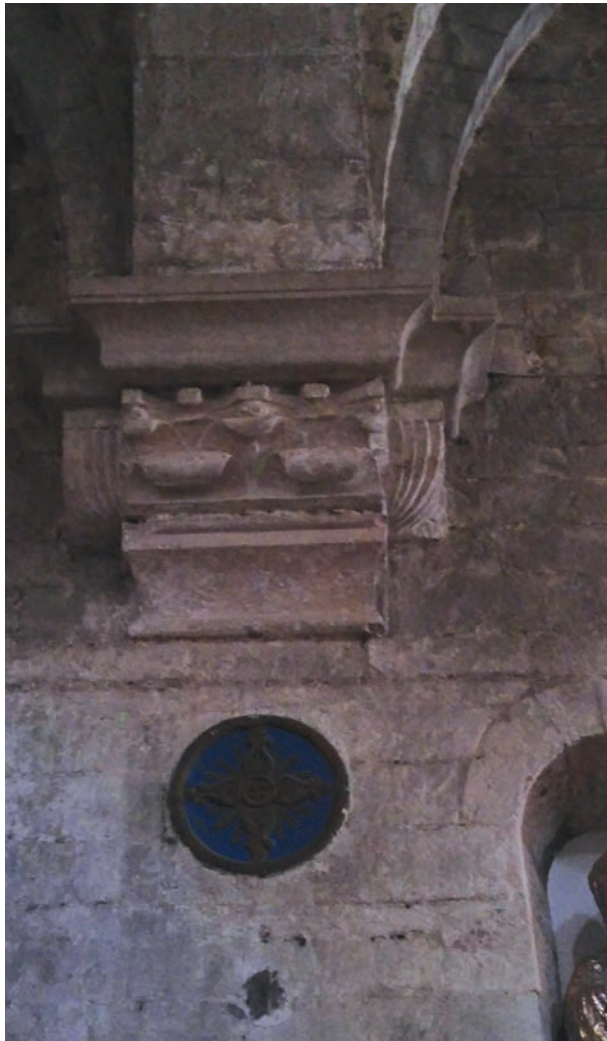


Fig. 7 – Barletta, Saint-Sépulcre, bas-côté sud, détail d'une console. Cliché Gilles Reveyron.

le Saint-Sépulcre de Barletta présente aussi quelques formules rencontrées dans l'architecture cistercienne. Encore faut-il nuancer ici l'idée même d'*architecture cistercienne* : malgré une réelle homogénéité dans la conception générale des monastères, avec des formules quasi-identitaires comme la ruelle des convers⁴⁵, et une relative uniformisation des modes de construction qui s'inscrivent parfaitement dans la logique à long terme – XII^e-XIII^e siècle – de l'économie de la construction, de la rationalisation du chantier et de l'efficacité des bâtisseurs, les églises cisterciennes sont stylistiquement dépendantes aussi de l'environnement local. Le Saint-Sépulcre de Barletta présente trois formules qui se rencontrent dans des édifices cisterciens.

Tout d'abord, les colonnettes qui, à la croisée du transept, soutiennent la base des trompes (fig. 5), formule rare, se retrouvent à Saint-Pierre-aux-liens de Ruoms, dans le Vivarais (XII^e) et dans l'abbatiale de Sénanque (fondée en 1148), mais sous la forme de pilastres. Ensuite, l'utilisation

de consoles pour porter des arcs (arcs doubleaux des bas-côtés – fig. 7) est une constante de l'architecture cistercienne et se rencontre aussi bien dans les collatéraux des églises que dans le dortoir, le réfectoire, la salle capitulaire, le cellier etc. ; dans la vaste abbatiale de Fountains (Yorkshire), construite à partir de 1138, les deux collatéraux de 60 m de longueur sont dotés de larges consoles. Enfin, dans ces consoles, les deux éléments latéraux, des culots à minces godrons recourbés (fig. 7) ne sont pas sans faire penser aux colonnes dites « agenouillées », c'est-à-dire des consoles formées d'un court segment de colonnes coudés, portant chapiteau, que les cisterciens ont abondamment utilisées, mais qui se trouvent aussi dans l'architecture romane de Terre Sainte. Toutefois, le motif des godrons renvoie plutôt à l'architecture romane de Normandie (chapiteaux de Lessay, Quillebeuf, Saint-Gabriel ...).

En revanche, les « tronçons d'entablement élevés au-dessus des pilastres de la nef, disposition rare mais qui se voit à Saint-Genest de Nevers », signalés par Camille Enlart sous le départ des ogives et des arcs doubleaux, sont bien représentés dans cette architecture de la Renaissance XII^e qui s'est épanouie en Provence rhodanienne, depuis la formule la plus simple, à la chapelle octogonale de Mélas (Vivarais), de l'autre côté du Rhône et datée du XI^e siècle, jusqu'aux plus raffinées, comme aux portails de Saint-Restitut, de Saint-Gabriel ou de Saint-Gilles-du-Gard ou bien au cloître de Saint-Trophime d'Arles, par exemple⁴⁶. Cette référence à l'Antiquité va de pair avec deux autres formes antiques : les bases à cannelure du portail nord et les pilastres montant de fond dans la nef, certes sans cannelure (lisses comme à Saint-Paul-Trois-Châteaux ou Saint-Restitut, par exemple), mais sans segmentation non plus contrairement aux pilastres cannelés de la tradition clunisienne (Cluny III, Paray-le-Monial, Saint-Lazare d'Autun, ...). Plutôt que de chercher une influence qui serait ici provençale, il paraît plus raisonnable de voir dans ces différents éléments une manifestation de l'inspiration antiquisante qui a toujours fécondé, sous une forme ou sous une autre, l'art roman en Italie et qui s'épanouira pleinement en Italie du sud sous le règne de Frédéric II.

En définitive, le voûtement d'ogives serait-il le seul emprunt évident à une culture extérieure, voire à l'art gothique français ? Pina Belli D'Elia l'a justement daté non du XIII^e siècle, c'est-à-dire le temps du chantier, mais du XV^e siècle, c'est-à-dire à l'occasion d'un important remaniement⁴⁷. Dans un article récent, M. Šimunić Buršić confirme cette datation, tout en soulignant le caractère tardif de voûtes bombées suivant le modèle angevin du XII^e-XIII^e siècle, et fait des ogives de Barletta un modèle probable de celles de la cathédrale de Trogir, en Croatie⁴⁸. De fait, l'examen attentif des parties hautes, et tout particulièrement les « tronçons d'entablement » où s'articulent les ogives et les arcs doubleaux, montre que la couverture prévue était une voûte d'arêtes, hypothèse confirmée par les baies hautes installées

⁴⁵ Rappelons toutefois que de grandes abbayes, comme Cîteaux ou Alcobaça, en sont dépourvues, les chartreuses de la Valbonne, fondée en 1203, et d'Oujon (Suisse), fondée vers 1146, en sont au contraire dotées. Voir : L. AUBERSON *et alii*, « La chartreuse d'Oujon », Lausanne, *Cahiers d'archéologie romande*, 65, 1999.

⁴⁶ Citons les églises de Saint-Restitut, Notre-Dame-des-Doms en Avignon, Saint-Quenin de Vaison, Saint-Gabriel ... Voir V. LASSALLE, *L'influence antique dans l'art roman provençal*, Revue Archéologique de Narbonnaise, supplément 2, 1970.

⁴⁷ P. BELLI D'ELIA, *Puglia romanica*, Milan, Jaca Book, 2003, p. 265.

⁴⁸ M. ŠIMUNIĆ BURŠIĆ, « La voûte gothique de type angevin en Croatie », *Actes du Deuxième congrès francophone d'histoire de la construction*, (ENSAL, LaRRHA, ARAR - Lyon, 29, 30 et 31 janvier 2014), Paris, Picard, à paraître (2016).

dans les lunettes dégagées dans les murs par ce type de voûte. Compte tenu de l'état satisfaisant des maçonneries, il faut admettre que le voûtement d'arêtes a été prévu, mais non réalisé, et que les voûtes d'ogives sont venu remplacer un plafond provisoire.

CONCLUSION

L'église du Saint-Sépulcre de Barletta est représentative de cette architecture éclectique du XII^e siècle qui reste encore mal connue, parce que l'histoire de l'art a été rétive à appliquer la notion d'éclectisme à l'art médiéval. En effet, combiner des éléments provenant de cultures artistiques d'origines et de temps différents suppose une conscience à la fois de l'acte d'emprunter, de l'acte de combiner selon des règles à définir, mais aussi des valeurs relatives des éléments

empruntés. Les architectures « extérieures », comme l'architecture romane de Terre Sainte ou les différentes formes de Renaissance XII^e confirment à l'envi cette sensibilité et cette prise de conscience. Que le phénomène se manifeste avec une telle acuité et avec une si belle réussite dans un port est tout à fait logique. Il met en évidence comment le choix de l'éclectisme, hors des normes d'un art roman régional bien établies, vise à désigner l'édifice et l'institution concernés comme une entité à la fois puissante et autonome. Le choix d'une avant-nef clunisienne, qui se rapproche sur beaucoup de points de l'avant-nef de Perrecy-les-Forges, va exactement dans ce sens. Il faut maintenant se demander dans quelle mesure cet art roman des Pouilles, et en particulier le Saint-Sépulcre de Barletta, a pu à son tour influencer la création architecturale, par l'intermédiaire des échanges portuaires⁴⁹.

⁴⁹ Sur cette problématique, voir par exemple : M. BUSCHHAUSEN, *Die Süditalienische Bauplastik im Königsreich Jerusalem von König Wilhelm II bis Kaiser Friedrich II*, Vienne, 1978 ; V. FRANCHETTI PARDO, « Le città portuali meridionali e le Crociate », *Il mezzogiorno normanno-svevo e le crociate: atti delle quattordicesi giornate normanno-sveve (Bari, ottobre 2000)*, a cura di G. MUSCA, Bari, Edizione Dedalo, 2002, p. 301-324.