Clement Edson ARMI, *Cluny and the Origins of Burgundian Romanesque Sculpture: the Architecture, Sculpture and Narrative of the Avenas Master*

Arlette Maquet

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ccm/5068>

DOI : 10.4000/ccm.5068

ISSN : 2119-1026

Éditeur

Centre d'études supérieures de civilisation médiévale/Université de Poitiers

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2020

Pagination : 163-164

ISBN : 978-2-490783-06-9

ISSN : 0007-9731

Référence électronique

Arlette Maquet, « Clement Edson ARMI, *Cluny and the Origins of Burgundian Romanesque Sculpture: the Architecture, Sculpture and Narrative of the Avenas Master* », *Cahiers de civilisation médiévale* [En ligne], 250-251 | 2020, mis en ligne le 01 septembre 2020, consulté le 24 novembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ccm/5068> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccm.5068>

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

COMPTES RENDUS

Clement Edson ARMI, *Cluny and the Origins of Burgundian Romanesque Sculpture: the Architecture, Sculpture and Narrative of the Avenas Master*, Rome, L'Erma di Bretschneider (*Bibliotheca archeologia*, 58), 2019.

Ce petit livre est très richement illustré – mais sans table – de 118 photos de grande qualité, majoritairement en couleurs et comportant de nombreux détails. Il se décompose en huit chapitres précédés d'un sommaire et d'une introduction puis se clôt par une brève conclusion et une courte bibliographie (en trois langues) de 3,5 p., synthétique, mais incluant des thèses récentes.

Tout est rapide dans ce livre, probablement en raison du format retenu, et de ce fait l'analyse ne s'embarrasse pas souvent de détours, interpellant le lecteur pour l'inviter à suivre les hypothèses de l'a. et sa réflexion, allant à l'essentiel c'est-à-dire la reprise d'une thèse déjà développée dans ses études précédentes (telles *Masons and Sculptors in Romanesque Burgundy : the New Aesthetic of Cluny III*, Londres/University Park, Pennsylvania State University Press, 1983, ou « The Context of Cluny III Sculpture », *Gesta*, 27/1-2, 1988, p. 39-50), celle de la démarche attributionniste. Pour lui, le maître d'Avenas est un sculpteur exceptionnel qui a opéré dans plusieurs édifices de Bourgogne et est le créateur d'œuvres majeures, parmi lesquelles certains chapiteaux du rond-point du chœur de Cluny III. L'a., professeur émérite d'histoire de l'art à l'Université de Californie à Santa Barbara, se défend pourtant de vouloir marteler une théorie qui a été peu/mal reçue précédemment. Il souhaite cette fois élargir la réflexion en se concentrant sur certains gestes qui lui permettent d'identifier un/des artiste(s). Sa conception va à l'encontre de celles traditionnellement retenues, dont l'ouvrage de *Corpus de la sculpture de Cluny*, tome 1 : *Les parties orientales de la grande église Cluny III* (N. STRATFORD [dir.], Paris, Picard, 2011), constitue un état de la question avec une mise à jour historiographique en même temps qu'une démonstration de méthode qui s'appuie sur les publications antérieures. Ici l'a. rappelle dans une revue historiographique et critique les travaux d'auteurs français, américains, britanniques et allemands. Seule la thèse de Sébastien Biay – *Les chapiteaux*

du rond-point de la troisième église abbatiale de Cluny (fin XI^e-début XII^e siècle), étude iconographique, thèse de doctorat en histoire de l'art médiéval sous la direction de Cl. ANDRAULT-SCHMIDT à l'Université de Poitiers en 2011, Lille, Atelier de reproduction des thèses, 2016 – trouve un peu de crédit.

L'a. a opéré des descriptions systématiques et très fines (espace après espace, de chaque élément d'un décor) qui témoignent d'une observation perspicace et attentive dans ce qui semble avoir été parfois des conditions délicates ! On passe successivement de la description esthétique à l'aspect technique puis à la réalisation artistique sans négliger l'archéologie. L'étude est réellement très précise et il y a là des heures d'observations des particularités, soutenues par de nombreuses photographies de détails (par ex. fig. 11 ou 72), pour restituer le geste de l'artiste créant les plis des vêtements et faisant apparaître les mouvements des membres des personnages, selon l'adhérence du tissu au corps. Il énumère ainsi les différentes plumes des ailes de l'ange de Montceaux-l'Étoile dans une véritable description ornithologique. Tout cela contribue à une dramatisation du récit développé dans l'iconographie des chapiteaux de Cluny, du tympan de Mâcon ou encore de l'autel d'Avenas. L'a. s'attache à décrire avec le même soin le décor architectural des thèmes représentés, comme pour la scène de la Nativité sur l'autel d'Avenas ou l'évolution à partir de ce même autel de la mandorle qui s'affine progressivement. En suivant C. E. Armi, se révèle peu à peu la technique dynamique de l'artiste et la progression de son geste, comme les coups de ciseaux nettement apparents d'Avenas qui deviennent finalement invisibles à Cluny.

Au passage l'a. égratigne sévèrement – mais non sans motif – la politique de restauration des Monuments historiques, en particulier dans le cas de Montceaux-l'Étoile (p. 61, note 1) et les choix exécutés qui lui semblent inopérants et inappropriés.

Choix qu'il a déjà évoqués dans une publication antérieure (« Report on the Destruction of Romanesque Architecture in Burgundy », *Architectural History*, 55, 1996, p. 300-327).

Les huit chapitres semblent retracer selon l'a. l'itinéraire de l'artiste qui évolue dans des lieux aux influences variées (clunisiens et non clunisiens) : Avenas, Mâcon, Anzy-le-Duc, Perrecy-les-Forges, Vézelay, Montceaux-l'Étoile et enfin Cluny. Cependant, on s'aperçoit qu'il n'en est rien, même s'il faut attendre la fin de l'ouvrage pour en acquérir la certitude. Chaque étude est détaillée et fait l'objet de comparaisons, par ex. l'autel d'Avenas avec le portail Saint-Fortunat de Charlieu qu'il considère être l'œuvre d'un autre « *leader artist* ». La comparaison entre les deux maîtres est comme à son habitude très précise, s'attardant sur la technique des deux protagonistes et la manière dont ils mettent en valeur tel ou tel aspect comme le montre la fig. 11 avec le jeu des tendons de la main bénissante. C'est au portail ouest, du jugement dernier, de la cathédrale Saint-Vincent de Mâcon que C. Edson Armi retrouve la main de l'artiste ; il commence à introduire quelques nuances dans son itinéraire et pose à ce propos la question de la chronologie des édifices. Majoritairement, les historiens de l'art estiment que Cluny a développé un modèle de sculptures qui a influencé les autres édifices. L'a. adopte pour sa part une position inverse car, selon lui, le sculpteur a travaillé dans toute la série d'édifices étudiés avant de s'attaquer à Cluny. La sculpture clunisienne, et en particulier celle des chapiteaux du rond-point du chœur, apparaît alors comme la conclusion et non comme l'origine d'un phénomène. Car comment un tel artiste aurait-il accepté de s'impliquer dans de petits établissements après avoir opéré dans la *major ecclesia* ? Cette hypothèse a certes l'avantage de renouveler la chronologie d'un grand nombre d'édifices bourguignons, cependant l'a. ne propose jamais de dates précises et fonctionne seulement par chronologie relative. Il identifie en fait un groupe de sculpteurs travaillant ensemble ou plutôt côte à côte sur les mêmes chantiers et qui se seraient mutuellement influencés. Selon l'a., le maître d'Avenas aurait réalisé parmi les chapiteaux du rond-point du chœur le 1^{er} et le 4^e ton ainsi qu'un chapiteau corinthien. Le 2^e ton est taillé par une autre main dont il reconnaît le travail à Perrecy-les-Forges et Vézelay avant Cluny. Un troisième artiste aurait œuvré au chapiteau des vertus théologiques. Enfin l'a. s'interroge sur l'absence de traces du maître d'Avenas dans les autres parties de l'édifice. Est-il mort ? S'est-il trouvé au cœur d'un conflit avec les moines, ce qui l'aurait éloigné du chantier ?

Il accorde aussi beaucoup d'importance à la liberté d'action de l'artiste et réfute les influences. En se consacrant à l'étude technique, C. E. Armi néglige totalement les références textuelles dont l'étude a pourtant été profondément renouvelée par les travaux de Dominique Iogna-prat, Didier Méhu, Isabelle Rosé, Sébastien Barret, Maria Hillebrandt et Franz Neiske pour ne citer qu'eux, démontrant le travail effectué par les clunisiens sur la réécriture de leurs origines, l'entretien de leurs mémoires et leur interprétation de la vie monastique. De la même manière, l'a. s'est concentré sur la sculpture et ne s'intéresse ni à la couleur (une seule allusion au rôle de la peinture dans la *maior ecclesia*, p. 82, note 6) pourtant nettement visible sur certains exemples retenus, pas plus qu'à l'épigraphie des chapiteaux de Cluny III (principe que S. Biay a développé dans la troisième partie de sa thèse). Ce sont pourtant des éléments considérés désormais comme construisant une globalité, les dissocier est pour le moins étonnant.

Ce livre présente donc l'aboutissement d'une recherche entamée plusieurs années auparavant, d'abord en identifiant dans de nombreux édifices la manière dont certains détails sont représentés, puis en effectuant des comparaisons avec d'autres œuvres de la région (Charlieu par ex.). Cela amène l'a. à ouvrir différentes pistes de réflexion sur la carrière et l'éducation de ces sculpteurs, par ex. sur la connaissance de modèles antiques disponibles non loin de là, en Bourgogne à Autun, ou plus éloignés, comme Lyon ou Vienne. Il s'interroge aussi sur le rôle de l'artiste dans la création et le programme iconographique. Ainsi il extrapole beaucoup sur la personnalité du créateur en en faisant un individu indépendant, disposant d'une libre expression (avec son répertoire personnel comme ces musiciens que l'on retrouve tant à Cluny qu'à Vézelay), voire une personnalité de poids capable de pousser la décision, théorie peu orthodoxe comme C. E. Armi le reconnaît lui-même. Voilà donc un petit ouvrage remarquable par la qualité de sa documentation iconographique, intéressant, stimulant autant qu'iconoclaste. Même s'il ne s'agit pas d'une nouveauté, ces théories ont l'avantage de pousser ses contradicteurs dans leurs retranchements.

Arlette MAQUET
UMR 6298 – UCA/Artehis