La crucifixion dans les peintures murales carolingiennes dans l'Europe latine chrétienne et sur ses marges (IXè - début du XIème siècle)

Julie Mercieca

▶ **To cite this version:**

Julie Mercieca. La crucifixion dans les peintures murales carolingiennes dans l'Europe latine chrétienne et sur ses marges (IXè - début du XIème siècle). Art et histoire de l'art. Université de Bourgogne, 2015. Français. NNT : 2015DIJOL033 . tel-02078492

HAL Id: tel-02078492

https://theses.hal.science/tel-02078492

Submitted on 25 Mar 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

UFR Sciences Humaines, département Histoire de l'Art et Archéologie

École doctorale LISIT (Langages, Idées, Sociétés, Institutions, Territoires) /

UMR 6298

ARTeHIS (Archéologie, Terre, Histoire, Sociétés)

THÈSE

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université de Bourgogne

Discipline : Histoire de l'art, études médiévales

par

Julie Mercieca

le 3 octobre 2015

La Crucifixion dans les peintures murales carolingiennes dans l'Europe latine chrétienne et sur ses marges (IX^{e}-début du XI^{e} siècle)

Volume I : Texte

Directeur de thèse

Professeur Daniel Russo

Membres du jury :

M. Caillet Jean-Pierre, Professeur émérite d'Histoire de l'art médiéval, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, rapporteur

M. Bougard François, Professeur d'Histoire du Moyen Âge, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, Directeur de l'IRHT, rapporteur

Mme. Magnani Eliana, Chargée de recherches, CNRS (LAMOP, Paris)

M. Russo Daniel, Professeur d'Histoire de l'art du Moyen Âge, Université de Bourgogne, Membre senior de l'IUF, directeur.

©

Peinture en filigranne de la page de couverture : San Vincenzo al Volturno (Italie), *Crucifixion*, peinture à fresque, entre 824 et 843.

REMERCIEMENTS

Je tiens avant tout à exprimer ma profonde gratitude à mon directeur de thèse, M. Daniel Russo, pour ses conseils avisés et son attention prodiguée tout au long de ces années. Son soutien et ses encouragements ont été d'une aide précieuse pour mener à terme ce travail portant sur un sujet qui m'a passionné toutes ces années. Je remercie également les membres du jury, M. Jean-Pierre Caillet, M. François Bougard et Mme Éliana Magnani qui ont accepté d'évaluer ce travail.

Je tiens également à remercier l'École Française de Rome qui, par l'octroi de trois bourses d'études, m'a permis d'accéder aux nombreuses ressources tant historiques que documentaires. Mes remerciements s'adressent particulièrement à Mme Marylin Nicoud, ancienne directrice des études médiévales, M. Stéphane Gioanni, directeur des études médiévales, M. Yannick Nexon, ancien conservateur de la bibliothèque de l'EFR et Mme Grazia Perrino, secrétaire des études médiévales, pour leur disponibilité et leur aide. Ma gratitude s'adresse également à toutes les personnes qui ont contribué au recollement du fond documentaire en me donnant accès aux différents sites archéologiques et patrimoniaux ; trop nombreuses pour être citées, elles se reconnaîtront.

Je suis également reconnaissante aux professeurs rencontrés lors de ce parcours pour l'intérêt porté à mon travail et leurs suggestions, notamment M. Marcello Angheben, M. Carles Mancho, M. Guy Lobrichon, M. Jurg Goll, M. Frederico Marazzi et Mme Martine Jullian, instigatrice de mes questionnements élaborés sur le sujet lors d'un premier travail de Master.

Je souhaite également exprimer ma reconnaissance à l'Université de Bourgogne, à l'École doctorale LISIT, et à mon laboratoire de recherche ARTeHIS, notamment à Brigitte Colas, Laetitia Bassereau et Emmanuelle Gredin.

L'orientation de mes recherches a trouvé un terrain de réflexion particulièrement fécond au sein de l'équipe de l'Institut Indisciplinaire que je remercie chaleureusement pour les échanges particulièrement stimulants autour de l'art, de notre discipline et de nos indisciplines.

Un grand merci à toutes les personnes qui ont eu la patience de me relire et m'ont épaulé dans ce parcours, qui fut parfois compliqué : Viviane Huys, Pauline Nuviala, Johanne Dubreuil, Anne-Gaëlle Corbara, Virgine Muller, Marie-Hélène Barrière, Élodie Oriol, Yasmine Kanhoush, Loïc Pelletier, Aurélie Monteil, Haude Morvan et Mathieu Beaud, ainsi que tous les doctorants et jeunes docteurs qui ont contribué d'une manière

ou d’une autre à ce travail. Également, j’exprime ma gratitude à Pierre Descotes, Jérémy Delmulle et Tiphaine Moreau pour leur aide dans la compréhension et la traduction des textes en latin.

Enfin, je remercie sincèrement ma famille, Brigitte, Sylvain, Laurie et Affif, ainsi que mon conjoint Vincent qui m’ont toujours témoigné d’un soutien sans faille et sans qui ce travail serait sûrement resté inachevé.

RÉSUMÉ

Cette thèse porte sur l'iconographie de la Crucifixion dans les peintures murales carolingiennes entre le IX^{e} et le début du XI^{e} siècle. Pivot dans la pensée chrétienne par sa portée dogmatique, la Crucifixion reste cependant peu représentée dans l'Occident latin jusqu'au milieu du VIII^{e} siècle. La période carolingienne marque, de fait, un tournant décisif où la Crucifixion s'affiche progressivement sur tous les supports et à travers des techniques différentes, en même temps que l'iconographie tend à se cristalliser.

Nous appuyant sur une documentation comptant treize décors peints entre le IX^{e} et le début XI^{e} siècle et répartis dans les anciennes limites de l'Empire carolingien et ses marges, notre étude vise à analyser ce thème dans l'art monumental, peu étudié jusqu'alors. Outre la persistance de formes au-delà de la chute de l'Empire et des frontières politiques, les peintures recensées mettent en évidence le recours à une construction visuelle tributaire de traditions diverses – en premier lieu textuelles – permettant d'exalter la divinité du Christ sur la croix, mais aussi d'insister davantage sur son humanité souffrante. Ces choix iconographiques font écho à l'orientation théologique qui se manifeste sous le règne de Charlemagne et de ses successeurs et au sein de laquelle la Croix et le Crucifié occupent une place majeure.

Mais, bien plus que de réserver notre analyse au cadre de l'image, il s'agit également de dépasser le champ figuratif pour prendre en compte l'environnement spatial et cultuel de la Crucifixion, et ce, afin d'envisager les lectures de ce décor dans l'espace qui lui est imparti. En étant peinte sur la paroi de l'édifice religieux, la peinture fait partie non seulement du décorum de l'édifice cultuel, mais participe parfois également aux rites qu'elle encadre. Ainsi, à la lumière des sources exégétiques et liturgiques, il convient de replacer le décor dans la scénographie dans laquelle elle s'inscrit. Souvent associée à un autel (majeur ou secondaire), voire à des fonts baptismaux, la Crucifixion s'inscrit bien souvent dans des temps rituels spécifiques ou des pratiques dévotionnelles qui témoignent d'une transformation du sentiment religieux à l'égard de la Passion et de ses représentations.

Mots clés : Crucifixion ; peintures murales ; carolingien ; Europe latine chrétienne ; IX^{e}-début du XI^{e} siècle.

ABSTRACT

This Dissertation focuses on the iconography of the Crucifixion in the Carolingian mural painting between the 9th and the beginning of the 11th century. Pivot in the Christian thought with its dogmatic scope, the Crucifixion remains however poorly represented in the Latin West until the middle of the 8th century. Actually, the Carolingian period is a decisive turning point when the Crucifixion displays gradually on all the supports and through different technics, at the same time as the iconography tends to be crystallized.

Based on a documentation composed of thirteen decorations painted between the 9th and the beginning of the 11th century and distributed in the former limits of the Carolingian Empire and its margins, our study aims at analyzing this subject in the monumental art, poorly studied yet. Besides the obstinacy of forms beyond the fall of the Roman Empire and the political limits, the paintings listed highlight the appeal to a visual construction due to diverse traditions - first of all textual - allowing to exalt the Christ's divinity on the cross, but also to insist more on his suffering humanity. These iconographic choices comes from the theological shifting under the reign of Charlemagne and his successors. At this time, the Cross and the Crucified occupy a major place.

However, this analysis exceeds the figurative meaning, in the way to consider the spatial and religious environment of the Crucifixion and clarify the readings of the decoration within its own space. Painted on the religious buildings' walls, images are a part of the decorum. Moreover, based on exegetical and liturgical sources, we can argue that the paintings are sometimes used to the scenography of rites. Often associated with an altar (major or secondary), even in baptismal fonts, the Crucifixion seats in specific ritual times or devotional practices testifying of a transformation of the religious feeling towards the Passion and its representations.

Keywords : Crucifixion ; mural painting ; Carolingian ; Christian Latin Europe ; 9th-begining of the 11th century.

LISTE DES ABBRÉVIATIONS

Actes : Actes de Pilate (dits aussi Évangiles de Nicodème)

CCCM : Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis

CCSL : Corpus Christianorum Series Latina

Coq : Livre du coq

CSEL : Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum Latinorum

Déclaration : Déclaration de Joseph d'Arimathée

MGH : Monumenta Germaniae Historica

PG : Patrologia Cursus Completus. Series Graeca

Pierre : Évangile de Pierre

PL : Patrologia Cursus Completus. Series Latina

Résurrection : Livre de la Résurrection par l'apôtre Barthélemy

SC : Sources Chrétiennes

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS **3**

RÉSUMÉ **5**

ABSTRACT **7**

LISTE DES ABBRÉVIATIONS **9**

TABLE DES MATIÈRES **11**

TABLE DES ILLUSTRATIONS **17**

INTRODUCTION **27**

PREMIÈRE PARTIE – ÉTUDIER LA CRUCIFIXION ENTRE LE IXE ET LE DÉBUT DU XIE SIÈCLE : ENJEUX ET QUESTIONNEMENTS **33**

1 HISTORIOGRAPHIE ET PRÉSENTATION DU SUJET : ÉTAT DE LA QUESTION 35

1.1 Les études antérieures, leurs apports et leurs limites *35*

1.1.1 Évolution de l'iconographie de la Crucifixion 36

1.1.2 L'approche stylistique 42

1.1.3 Étude du thème dans la production du haut Moyen Âge depuis les années 1980 : nouvelles perspectives de recherche 52

1.2 Le cadre de notre étude *55*

1.2.1 Définition de la Crucifixion 55

1.2.2 Limites chronologiques : du IXe au début du XIe siècle 61

1.2.3 Un Empire au-delà de ses frontières : l'Europe latine chrétienne 68

1.2.4 La peinture murale, principal médium 71

2 LA CRUCIFIXION AUX IXE ET XE SIÈCLES DANS LE MONDE OCCIDENTAL : QUEL ENSEMBLE DOCUMENTAIRE ? 76

2.1 Construction de la documentation *76*

2.1.1 Une question de définition 76

2.1.2 Recherches iconographiques et bibliographiques 77

2.2 Les difficultés rencontrées *78*

2.2.1 Conservation et accessibilité des peintures 78

2.2.2 Les problèmes de chronologie : quels sont les processus de datation ? 89

L'enquête archéologique et historique 90

L'enquête stylistique et iconographique 93

Des datations incertaines 99

2.3 Documentation finale et questionnements *101*

2.3.1 Une documentation réduite ... 101
2.3.2 Premières observations ... 102
2.3.3 Perspectives de recherche et méthode envisagées ... 107

DEUXIÈME PARTIE – AUX DÉBUTS DE L'IMAGE DE LA CRUCIFIXION : PERCEPTION ET REPRÉSENTATION DE LA MORT DU CHRIST ENTRE LE IIE ET LE VIIIE SIÈCLE ... 111

1 LES RÉCITS BIBLIQUES ... 115
1.1 Les trois évangiles synoptiques ... 115
1.2 La spécificité de l'Évangile selon saint Jean ... 119
2 L'EXÉGÈSE PALÉOCHRÉTIENNE ... 120
2.1 La croix : lieu de la révélation de Dieu et de son plan divin ... 121
2.1.1 La *Theologia Crucis* de saint Paul ... 122
2.1.2 L'interprétation dans la littérature patristique ... 124
2.2 Le sacrifice du Christ : pierre de fondation de l'Église et de son rôle dans le processus sotériologique. ... 131
3 APOCRYPHES ET TRADITIONS LITTÉRAIRES SECONDAIRES ... 133
3.1 Les apocryphes de tradition synoptique ... 134
3.1.1 L'*Évangile de Pierre* ... 134
3.1.2 La *Déclaration de Joseph d'Arimathée* ... 135
3.1.3 Le *Livre de la Résurrection* et la *Vie de Jésus en arabe* ... 136
3. 2 Perpétuation de la tradition johannique ... 137
3.2.1 Les *Actes de Pilate* ... 138
3.2.2 La *Lettre de Pilate à Hérode* ... 142
3.2.3 Le *Livre du coq* ... 143
3.2.4 Le *Christus Patiens* de Grégoire de Naziance ... 144
4 DE LA FIGURATION DE LA CROIX ET DU CRUCIFIÉ ENTRE LE IIE ET LE VIIIE SIÈCLE ... 147
4.1 Une absence dans l'iconographie pendant les cinq premiers siècles ? ... 147
4.1.1 La rareté des témoins jusqu'à la période constantinienne : les causes invoquées ... 147
4.1.2 La Crucifixion sur des gemmes et le contexte particulier des premiers siècles chrétiens ... 151
4.2 La Croix, du signum crucis au signum salutis ... 154
4.2.1 La croix durant la période constantinienne ... 155
4.2.2 La Passion et la Croix glorieuse dans l'iconographie funéraire ... 158
4.2.3 L'Adoration de la Croix : image et culte ... 162
4.3 L'émergence progressive de la figure du Crucifié ... 168
4.3.1 Les premiers exemples de Crucifixion en Occident et la question de la représentabilité ... 168
4.3.2 L'intégration progressive du thème en Orient ... 173
4.3.3 Encourager ou interdire l'image : la Crucifixion aux VIIe et VIIIe siècles. ... 178

TROISIÈME PARTIE – PEINDRE LA CRUCIFIXION SUR LE MUR À L'ÉPOQUE CAROLINGIENNE ET « POSTCAROLINGIENNE » 191

1 LA CRUCIFIXION DANS L'ESPACE MONUMENTAL À L'ÉPOQUE CAROLINGIENNE : CE QUE NOUS DONNENT À VOIR LES PEINTURES 195

1.1 Les formes de la scène 195

1.1.1 Les dimensions des décors 195

1.1.2 Une scène délimitée dans l'espace 197

1.1.3 Le traitement du fond 200

1.1.4 D'une composition restreinte… à un développement plus large 201

1.2 Les agents de la Crucifixion 203

1.2.1 Le Christ et la croix 203

1.2.2 Les personnages célestes 209

Sol et Luna 209

Les anges 216

1.2.3 Les personnages terrestres 220

Marie et Jean 221

Longin et Stephaton 222

1.2.4 Autres protagonistes complétant la scène 233

Les larrons 233

Les saintes femmes 234

Les soldats 235

1.2.5 Spécificités iconographiques 238

La Jérusalem 238

Serpent et calice 239

Personnages en adoration 244

1.3 Construction visuelle signifiante : l'Exaltation du Christ, homme et Dieu, sur la croix 247

1.3.1 L'ambiguïté temporelle 247

1.3.2 Le sacrifice du Christ à l'épicentre 250

1.3.3 Un épisode intemporel et universel 251

2 PERCEPTION DE LA CRUCIFIXION DANS LE CONTEXTE CAROLINGIEN ET POSTCAROLINGIEN : UN NOUVEL INTÉRÊT POUR LA CROIX ET LE CRUCIFIÉ 253

2.1 La place de la croix et du Christ en croix dans la quête de la rédemption 254

2.1.1 La gloire du Christ et de la croix dans l'économie du Salut 254

2.1.2 L'humanité souffrante de la victime et sa valeur rédemptrice : l'accent ecclésiologique 263

2.2 Les pratiques liturgiques et paraliturgiques 266

2.3 La mort du Christ et les controverses dogmatiques *270*
2.3.1 Les deux natures, le corps du Christ et son efficacité sotériologique 270
L'adoptianisme 270
La prédestination 273
La présence réelle du Christ dans l'eucharistie 276
2.3.2 Le Christ et la croix dans la justification des images et leur statut durant la période post-iconoclaste 279
3 UNE FORMULE CAROLINGIENNE ? 292
QUATRIÈME PARTIE – LA CRUCIFIXION EN SON LIEU 297
1 QUELLE(S) LECTURE(S) DE L'IMAGE DANS L'ENSEMBLE DU PROGRAMME DÉCORATIF ? 301
1.1 La mort de Jésus-Christ comme étape de l'Histoire du Salut *301*
1.1.1 Le cycle typologique de San Pietro in Vaticano 301
1.1.2 Une organisation similaire à Müstair 307
1.2 Les choix iconographiques dans les ensembles plus restreints *310*
1.2.1 Incarnation/Passion/Résurrection : trois thématiques récurrentes 310
1.2.2 La Crucifixion envisagée comme *exemplum* 313
1.2.3 Réflexion ecclésiologique sous-jacente 315
1.3 Un hapax : la double représentation du Christ en croix de Reichenau *316*
2 QUEL(S) SENS DE L'IMAGE AU SEIN DE L'ESPACE CULTUEL ? 317
2.1 Décor et aménagements liturgiques : la relation entre la Crucifixion et l'autel *318*
2.1.1 Du sacrifice du Fils de Dieu au sacrifice eucharistique : création d'une dialectique spatiale et visuelle 318
2.1.2 Culte des reliques, intercession et liturgie stationnale 323
2.1.3 L'image comme support d'une dévotion plus intense envers la Croix et le Crucifié 329
2.2 La dialectique entre la Crucifixion et le baptême des Chrétiens *336*
2.2.1 La Crucifixion et le rituel du baptême 336
2.2.2 Riva San Vitale ou la Crucifixion accompagnant le rituel baptismal 337
2.2.3 Organisation décorative à Olevano et célébration baptismale 341
3 LE THÈME DE LA CRUCIFIXION DANS L'ESPACE ECCLÉSIAL OCCIDENTAL ENTRE LE IXE ET LE DÉBUT DU XIE SIÈCLE : RÉFLEXIONS CONCLUSIVES 344
3.1 Quand le décor participe à la sacralisation du lieu rituel *344*
3.2 La Crucifixion : historia ou imago ? *346*
CONCLUSION 349
BIBLIOGRAPHIE 357
ANNEXES 411

INDEX **421**

TABLE DES ILLUSTRATIONS

FIGURE 1 : L'EMPIRE DE CHARLEMAGNE AU DÉBUT DU IXE SIÈCLE (D'APRÈS J. HUBERT, J. PORCHER, W. F. VOLBACH, 1967, PL. 376) 64

FIGURE 2 : L'EUROPE OCCIDENTALE LORS DU PARTAGE DE VERDUN (D'APRÈS G. DUBY, 2007, P. 89) 65

FIGURE 3 : L'EUROPE OCCIDENTALE EN L'AN MILLE (D'APRÈS G. DUBY, 2007, P. 92) 65

FIGURE 4 : DOUÉ-LA-FONTAINE (FRANCE, MAINE-ET-LOIRE), MUR SUD D'UNE ANCIENNE PRISON (?), *CRUCIFIXION*, GRAFFITI, FIN XE-DÉBUT DU XIE SIÈCLE (D'APRÈS M. DE BOÜARD, 1971, FIG. 2) 75

FIGURE 5 : MONTE MONACO DI GIOIA (ITALIE, CAMPANIE), VOÛTE, *CRUCIFIXION*, FRESQUE, ENTRE 1050 ET LE DÉBUT DU XIIE SIÈCLE (D'APRÈS S. PIAZZA, 2006, PL. 79B) 79

FIGURE 6 : CALVI (ITALIE, CAMPANIE), GROTTE DEI SANTI, SALLE TRAPÉZOÏDALE, MUR GAUCHE, *CRUCIFIXION*, PEINTURE À FRESQUE (?), MILIEU DU XIE SIÈCLE (D'APRÈS H. BELTING, 1968, PL. LVII, FIG. 122) 79

FIGURE 7 : ROME (ITALIE, LATIUM), ÉGLISE SANTA MARIA ANTIQUA, CHAPELLE DE THEODOTUS (DITE AUSSI DE « SS QUIRICO E GIULITTA »), MUR SUD, *CRUCIFIXION*, FRESQUE, ENTRE 741 ET 752 (CLICHÉ J. MERCIECA, 2010) 80

FIGURE 8 : SANT'ANGELO IN FORMIS (ITALIE, CAMPANIE), BASILIQUE, NEF, MUR NORD, *CRUCIFIXION*, FRESQUE, ENTRE 1072 ET 1086 (D'APRÈS C. BERTELLI, 1994, FIG. 474, P. 361) 80

FIGURE 9 : VÉRONE (ITALIE, VÉNÉTIE), ÉGLISE SAN PIETRO IN CARNARIO, CRYPTE, *CRUCIFIXION*, FRESQUE, FIN XIE OU XIIE SIÈCLE (D'APRÈS F. BUTTURINI, 1987, FIG. 89) 81

FIGURE 10 : SUMMAGA (ITALIE, VÉNÉTIE), ÉGLISE SANTA MARIA ASSUNTA, CHAPELLE, MUR EST, *CRUCIFIXION*, FRESQUE, FIN XIIE-DÉBUT XIIIE SIÈCLE (D'APRÈS L'*INDEX OF CHRISTIAN ART*) 81

FIGURE 11 : SANT PERE DE RODES (ESPAGNE, CATALOGNE), ÉGLISE ABBATIALE SANT PERE, CLOÎTRE INFÉRIEUR, GALERIE NORD, TYMPAN, *CRUCIFIXION* (FRAGMENT), FRESQUE, 2E MOITIÉ DU XIE SIÈCLE (CLICHÉ J. MERCIECA, 2011) 82

FIGURE 12 : ROME (ITALIE, LATIUM), CATACOMBE SAN VALENTINO, CUBICULUM, *CRUCIFIXION* (FRAGMENT), FRESQUE, VIIE OU VIIIE SIÈCLE (D'APRÈS L'*INDEX OF CHRISTIAN ART*) 83

FIGURE 13 : BARZANÒ (ITALIE, LOMBARDIE), ÉGLISE SAN SALVATORE, PAROI NORD, 2E TRAVÉE, *CRUCIFIXION* (FRAGMENT), FRESQUE, XIE SIÈCLE (CLICHÉ J. MERCIECA, 2011) 83

FIGURE 14 : ROME (ITALIE, LATIUM), ANCIENNE BASILIQUE SAN PIETRO IN VATICANO, ORATOIRE DE JEAN VII, *CRUCIFIXION* (FRAGMENT), MOSAÏQUE (AUJOURD'HUI CONSERVÉE DANS LA SCUOLA DEL MUSAICO VATICANO), 705-707 (D'APRÈS J. NORDHAGEN, 1965, PL. XVIC) 83

FIGURE 15 : TERRASSA (ESPAGNE, CATALOGNE), ANCIENNE CATHÉDRALE SANTA MARIA, ABSIDE, VOÛTE, *CRUCIFIXION* (FRAGMENT), FRESQUE, IXE-XE SIÈCLE (CLICHÉ J. MERCIECA, 2011) 84

FIGURE 16 : REVELLO (ITALIE, PIÉMONT), *CRUCIFIXION* (FRAGMENT), FRESQUE, COLLECTION ROGGIERI, PROVENANT DE L'ABSIDE DE L'ÉGLISE ABBATIALE DE SANT'ILARIO, VERS 1030 (D'APRÈS L'*INDEX OF CHRISTIAN ART*) 85

FIGURE 17 : DOMÈNE (FRANCE, ISÈRE), PRIEURÉ, *CRUCIFIXION* (FRAGMENT), FRESQUE PROVENANT DU BÂTIMENT CONVENTUEL SITUÉ AU SUD DU CHŒUR DE L'ÉGLISE, AUJOURD'HUI PERDUE, MILIEU DU XIE SIÈCLE (D'APRÈS L'*INDEX OF CHRISTIAN ART*) 85
FIGURE 18 : ROME, ANCIENNE BASILIQUE SAN PIETRO IN VATICANO, DESSIN (DÉTAIL) DE LA DÉCORATION DE L'ORATOIRE DE JEAN VII FAITE PAR GRIMALDI (D'APRÈS J. NORDHAGEN, 1965, PL. XVIII) 85
FIGURE 19 : AQUILEIA (ITALIE, FRIOUL-VÉNÉTIE-JULIENNE), ÉGLISE DEI PAGANI, *CRUCIFIXION*, RELEVÉ DESSINÉ, PEINTURE ORIGINELLEMENT SITUÉE DANS LA SALLE SUPÉRIEURE, PAROI ORIENTALE, PREMIÈRE MOITIÉ DU XIE SIÈCLE (D'APRÈS G. D. BERTOLI, 1739, P. 406) 86
FIGURES 20 ET 21 : CATACOMBE DE SAN VALENTINO (ROME, LATIUM), COPIES DE LA *CRUCIFIXION* PRODUITE PAR CIACCONIO CONSERVÉE DANS BAV, COD. LAT. 5409, FOL. 37R (À GAUCHE) ET PAR A. BOSIO, DANS *ROMA SOTTERANEA*, ROME, 1632 (À DROITE) (D'APRÈS J. OSBORNE, 1981, PL. XV ET XVI) 87
FIGURE 22 : ROME (ITALIE, LATIUM), ÉGLISE SANTI GIOVANNI E PAOLO, ORATOIRE SAN SALVATORE, MUR SUD, *CRUCIFIXION*, FRESQUE, VIIIE-DÉBUT XIE SIÈCLE (CLICHÉ E. LAMINE, 2011) 95
FIGURE 23 : BARZANÒ (ITALIE, LOMBARDIE), ÉGLISE SAN SALVATORE, PAROI NORD, CYCLE CHRISTOLOGIQUE, FRESQUE, XIE SIÈCLE (CLICHÉ J. MERCIECA, 2011) 96
FIGURE 24 : BARZANÒ (ITALIE, LOMBARDIE), ÉGLISE SAN SALVATORE, COUPOLE, 2E TRAVÉE, *CHRIST ENTOURÉ DES APÔTRES*, FRESQUE, XIE SIÈCLE (CLICHÉ J. MERCIECA, 2011) 97
FIGURE 25 : ROME (ITALIE, LATIUM), ORATOIRE DE GRÉGOIRE LE GRAND, DIT AUSSI « CHAPELLE SAN SEBASTIANO » (ACTUELLEMENT SOUS LA SCALA SANTA), PILIER, *CRUCIFIXION* (FRAGMENT), FRESQUE, DÉBUT DU XIIE SIÈCLE (D'APRÈS M. ANDALORO, 2006, P. 236, FIG. 17) 98
FIGURE 26 : ROME, SAN CLEMENTE, ÉGLISE BASSE, *ASCENSION* AVEC LA FIGURE DU PAPE LÉON IV À GAUCHE (D'APRÈS C. BERTELLI, 1994, FIG. 280, P. 222) 99
FIGURE 27 : ROME (ITALIE, LATIUM), ÉGLISE SANT'URBANO ALLA CAFFARELLA, NEF, MUR EST, *CRUCIFIXION* (RESTAURÉE AU XVIE SIÈCLE), ORIGINAL FAIT ENTRE 1011 ET LA FIN DU XIE SIÈCLE (CLICHÉ J. MERCIECA, 2011) 100
FIGURE 28 : RÉPARTITION CHRONOLOGIQUE DES PEINTURES SÉLECTIONNÉES (J. MERCIECA) 103
FIGURE 29 : RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE DES SITES DE NOTRE DOCUMENTATION (DAO J. MERCIECA) 104
FIGURE 30 : ROME, MUSEO PALATINO, *CRUCIFIÉ ONOCÉPHALE*, GRAFFITO DÉCOUVERT DANS UN *PAEDAGOGIUM* SUR LE PALATIN, IIIE SIÈCLE (D'APRÈS F. HARLEY-MCGOWAN, 2007, FIG. 2) 150
FIGURE 31 : JASPE SANGUINE, MÉDITERRANÉE ORIENTALE (SYRIE ?), 3 × 2,5 × 0,58 CM, LONDRES, BRITISH MUSEUM, COLL. R. PEREIRE, *CRUCIFIÉ*, GRAVURE, FIN DU IIE SIÈCLE – IVE SIÈCLE (© TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM) 152
FIGURE 32 : HÉMATITE, *ORPHEOS BAKKIKOS*, GRAVURE, IIIE-IVE SIÈCLE (D'APRÈS A. MASTROCINQUE, 1993, FIG. 1) 153

FIGURE 33 : CORNALINE, SYRIE (?), 1,05 × 1,35, CONSTANZA (ROUMANIE), LONDRES, BRITISH MUSEUM, *CHRIST CRUCIFIÉ ENTOURÉ DES DOUZE APÔTRES*, GRAVURE, ENTRE LE IIIE ET MILIEU DU IVE SIÈCLE (© TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM) 154

FIGURE 34 : MOULE EN PLÂTRE PRODUIT À PARTIR D'UNE GEMME GRAVÉE, COLLECTION G. F. NOTT, ROME, ISTITUTO ARCHEOLOGICO GERMANICO, *CRUCIFIXION*, IVE SIÈCLE (D'APRÈS F. HARLEY-MCGOWAN, 2007, FIG. 1) 154

FIGURE 35 : MONNAIE CONSTANTINIENNE, CONSTANTINOPLE, LONDRES, BRITISH MUSEUM, *PORTRAIT DE CONSTANTIN* (AVERS) ET *LABARUM* (REVERS), VERS 327 (© TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM) 156

FIGURE 36 : *SARCOPHAGE DE JUNIUS BASSUS*, ROME, 141 X 243 CM, CITTÀ DEL VATICANO, TRÉSOR DE SAN PIETRO, 359 (D'APRÈS J. SPIER, 2007, FIG. 7, P. 14) 158

FIGURE 37 : *SARCOPHAGE DE LA PASSION*, ROME, MUSEI VATICANI, N° 31525, 59 X 202 X 80 CM, MARBRE, VERS 350 (D'APRÈS J. SPIER, 2007, P. 220) 159

FIGURE 38 : *BLOC DE GORDUM* (DELMINIUM), SPLIT, CROATIE, *TROPHÉE ROMAIN* (D'APRÈS G.-C. PICARD, 1957, PL. XII) 160

FIGURE 39 : ROME, BASILIQUE SAN LORENZO FUORI LE MURA, CHŒUR, CHAPITEAU ANTIQUE REMPLOYÉ, *TROPHÉE ROMAIN* (CLICHÉ H. MORVAN) 161

FIGURE 40 : FRAGMENT DE SARCOPHAGE THÉODOSIEN, 66 X 143 CM, ANCIENNEMENT CONSERVÉ AU MUSEO LATERANO (ROME) SOUS LE N° 106, *PASSION DU CHRIST ET CHRIST SUR LA MONTAGE DU PARADIS*, VERS 400 (D'APRÈS C. IHM, 1992, PL. IX, FIG. 2) 162

FIGURE 41 : SARCOPHAGE GALLO-ROMAIN DE L'ARCHEVÊQUE PIETRO TAGLIAVIA, PALERME, CATHÉDRALE, CRYPTE, *ADORATION DE LA* CRUX INVICTA *PAR LES DOUZE APÔTRES*, IVE SIÈCLE (D'APRÈS G. KOCH, 2000, FIG. 66) 162

FIGURE 42 : RECONSTITUTION PAR WIKHOFF DU DÉCOR ORIGINEL DE L'ABSIDE DE LA BASILICA APOSTOLORUM DE CIMITILE-NOLA (D'APRÈS C. IHM, 1992, FIG. 16) 165

FIGURE 43 : PATÈNE EN ARGENT, BEREZOV (SIBÉRIE), 18,6 CM DE DIAMÈTRE, SAINT-PÉTERSBOURG, MUSÉE DE L'HERMITAGE, INV. N° Ω 209, *CROIX SUR LA MONTAGNE DU PARADIS ENCADRÉE PAR DEUX ANGES ADORANT*, VERS 600 (D'APRÈS G. SCHILLER, 1972, FIG. 5) 167

FIGURE 44 : RAVENNE, SANT'APOLLINARE IN CLASSE, CONQUE ABSIDIALE, *TRANSFIGURATION*, MOSAÏQUE, VERS 549 (D'APRÈS J. SPIER, 2007, FIG. 95) 167

FIGURE 45 : ROME, SAN STEFANO ROTONDO, CHAPELLE SANTI PRIMO E FELICIANO, *CROIX GEMMÉE ENTRE LES SAINTS PRIME ET FÉLIX*, MOSAÏQUE, VERS 650 (CLICHÉ J. MERCIECA, 2012) 168

FIGURE 46 : ROME, BASILIQUE SANTA SABINA, PORTE, *CRUCIFIXION*, BOIS SCULPTÉ, VERS 432 (D'APRÈS J. SPIER, 2007, FIG. 1, P. 227) 169

FIGURE 47 : PANNEAU DE COFFRET SCULPTÉ, DIT IVOIRE MASKELL, ROME, 75 MM X 98 MM, LONDRES, BRITISH MUSEUM, *CRUCIFIXION ET PENDAISON DE JUDAS*, VERS 420-430 (© TRUSTEES OF THE BRITISH MUSEUM) 170

FIGURE 48 : ROME, SAN PAOLO FUORI LE MURA, RECONSTITUTION DE LA *CRUCIFIXION* PEINTE DANS LA NEF (REVERS DE LA FAÇADE), V^E SIÈCLE (D'APRÈS M. ANDALORO, 2006, FIG. 10) 171

FIGURE 49 : VENISE, BASILIQUE SAN MARCO, COLONNE DU CIBORIUM, *CRUCIFIXION*, VI^E SIÈCLE (D'APRÈS P. THOBY, 1961, PL. VI) 174

FIGURE 50 : AMPOULE 11 DE MONZA, *CRUCIFIXION ET SAINTES FEMMES AU TOMBEAU*, VI^E SIÈCLE (D'APRÈS A. GRABAR, 1958, PL. XVIII) 176

FIGURE 51 : AMPOULE 6 DE BOBBIO, *CRUCIFIXION*, VI^E SIÈCLE (D'APRÈS A. GRABAR, 1958, PL. XXXIX) 176

FIGURE 52 : AMPOULE 13 DE MONZA, *CRUCIFIXION ET SAINTES FEMMES AU TOMBEAU*, VI^E SIÈCLE (D'APRÈS A. GRABAR, 1958, PL. XXIV) 176

FIGURE 53 : *MANUSCRIT DE RABULA*, SYRIE, FLORENCE, BIBLIOTECA MEDICEA LAURENZIANA, COD. PLUT. I. 56, FOL. 13R., *CRUCIFIXION*, *SAINTES FEMMES AU TOMBEAU* ET *APPARTITION DU CHRIST*, 586 (D'APRÈS J. SPIER, 2007, P. 280, FIG. 82D) 177

FIGURE 54 : *RELIQUAIRE DES LOCA SANTA*, JÉRUSALEM (?), ROME, MUSEI VATICANI (MUSEO SACRO), VII^E SIÈCLE (CLICHÉ J. MERCIECA, 2006) 178

FIGURE 55 : TISSU D'AKHMIN, *CHRIST EN CROIX*, VII^E SIÈCLE (D'APRÈS P. THOBY, 1959, N°17) 181

FIGURE 56 : *CROIX DE THÉODELINDE*, MONZA, TRÉSOR DE MONZA, VII^E SIÈCLE (D'APRÈS P. THOBY, 1959, N°18) 181

FIGURE 57 : CROIX PECTORALE, ROME, MUSEI VATICANI, FIN VII^E SIÈCLE (D'APRÈS P. THOBY, 1961, N°396) ... 182

FIGURE 58 : CROIX PECTORALE, MUSÉE DE MONTCARET (DORDOGNE), VII^E SIÈCLE (D'APRÈS P. THOBY, 1961, N°395) 182

FIGURE 59 : CAPPADOCE (TURQUIE), ÉGLISE D'AÇIKEL AGĞA KILISESI, *CRUCIFIXION*, FRESQUE, FIN VII^E-DÉBUT VIII^E SIÈCLE (D'APRÈS N. THIERRY, 1968, FIG. 13) 183

FIGURE 60 : ROME, SANTA MARIA ANTIQUA, RECONSTITUTION DE GRÜNEISEN DU DÉCOR DE L'ABSIDE (D'APRÈS H. BELTING, 1991, P. 178, FIG. 87) 184

FIGURE 61 : POITIERS, HYPOGÉE DES DUNES, *CIPPE DES LARRONS*, VII^E-VIII^E SIÈCLE (D'APRÈS M.-C. SÉPIÈRE, 2001, P. 234) 185

FIGURE 62 : STÈLE DE MOSELKERN, 80 X 44 X 14 CM, BONN, RHEINISCHES LANDESMUSEUM, INV N° 27679, VERS 700 (SOURCE FLICKR.COM) 185

FIGURE 63 : STÈLE DE LIGUGÉ, VII^E-VIII^E SIÈCLE (D'APRÈS C. HEITZ, 1974, PL. 3, FIG. 7) 186

FIGURE 64 : *ÉVANGÉLIAIRE DE DURHAM*, DURHAM, DURHAM CATHEDRAL DEAN AND CHAPTER LIBRARY, N° A.II.17, FOL. 38V, *CRUCIFIXION*, VERS 710-721 (D'APRÈS J. O'REILLY, 2013, FIG. 1) 187

FIGURE 65 : *ÉVANGÉLIAIRE DE SAINT-GALL*, SAINT-GALL, STIFTSBIBLIOTHEK, COD. SANG. 51, P. 266, *CRUCIFIXION*, 2^E MOITIÉ DU VIII^E SIÈCLE (D'APRÈS J. O'REILLY, 2013, P. 266, FIG. 2) 188

FIGURE 66 : *ICÔNE DU MONT SINAÏ*, 46, 6 X 25,1 X 1,4 CM, *CRUCIFIXION*, TEMPERA ET OR SUR PANNEAU, VIII^E SIÈCLE (D'APRÈS R. S. NELSON, K. M. COLLINS, 2007, P. 128) 189

FIGURE 67 : *SACRAMENTAIRE DE GELLONE*, PARIS, BNF, LAT. 12048, FOL. 143V, *CHRIST EN CROIX*, FIN VIIIE SIÈCLE (D'APRÈS *TRÉSORS CAROLINGIENS*, 2007, P. 81) 205
FIGURE 68 : *PSAUTIER D'UTRECHT*, UTRECHT, BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ, MS. 32, FOL. 67R, *CRUCIFIXION*, ILLUSTRATION DES PSAUMES 114-115, ENTRE 820 ET 855 (D'APRÈS M.-C. SÉPIÈRE, 1994, ILL. 34) 208
FIGURE 69 : *ÉVANGILES DE FRANÇOIS II*, SAINT-AMAND, PARIS, BNF, MS. LAT. 257, FOL. 12V, *CRUCIFIXION*, 3E QUART DU IXE SIÈCLE (D'APRÈS *TRÉSORS CAROLINGIENS*, 2007, P. 210) 211
FIGURE 70 : *ÉVANGÉLIAIRE D'ABDINGHOF*, MURHARDSCHE BIBLIOTHEK DES STADT KASSEL UND LANDESBIBLIOTHEK, 2° MS THEOL 60, FOL. 1R, *CRUCIFIXION*, AVANT 1000 (D'APRÈS G. SCHILLER, 1972, ILL 382) 212
FIGURE 71 : *PLAT DE RELIURE DE MUNICH*, MUNICH, BAYERISCHE NATIONALMUSEUM, INV. NR. MA 160, *CRUCIFIXION* (DETAIL), IVOIRE, VERS 870 (D'APRÈS WIKIMEDIA.ORG) 212
FIGURE 72 : PLAT DE RELIURE DU *LIVRE DES PÉRICOPES D'HENRI II*, MUNICH, BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, N° 4452, *CRUCIFIXION*, IVOIRE, DÉBUT DU IXE SIÈCLE (?) (D'APRÈS WDL.ORG) 214
FIGURE 73 : *PLAQUE D'ATHLONE*, MUSÉE DE DUBLIN, *CRUCIFIXION*, VIIIE SIÈCLE (D'APRÈS P. THOBY, 1959, PL. XI) 218
FIGURE 74 : *ÉVANGÉLIAIRE DE LINDAU*, NEW YORK, PIERPONT MORGAN LIBRARY, M. I, *CRUCIFIXION*, VERS 880 (D'APRÈS M.-C. SÉPIÈRE, 1994, PL. XVIII) 219
FIGURE 75 : PLAT DE RELIURE DES *ÉVANGILES DE VERDUN*, LONDRES, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, N° 250, *CRUCIFIXION*, IVOIRE, VERS 860-870 (© VICTORIA AND ALBERT MUSEUM) 220
FIGURE 76 : PLAT DE RELIURE DES *ÉVANGILES DE VERDUN*, LONDRES, VICTORIA AND ALBERT MUSEUM, N° 250, *CRUCIFIXION*, DETAIL : FIGURE DE LONGIN, IVOIRE, VERS 860-870 (© VICTORIA AND ALBERT MUSEUM) 224
FIGURE 77 : PLAT DE RELIURE D'ADALBÉRON DE METZ, METZ, MUSÉE DE LA COUR D'OR, INV. 3550, *CRUCIFIXION* ET *TÉTRAMORPHE*, IVOIRE, VERS 1000 (© MUSÉE DE LA COUR D'OR DE METZ) 225
FIGURE 78 : *ÉVANGÉLIAIRE DE SAINT-GALL*, SAINT-GALL, STIFTSBIBLIOTHEK, COD. SANG. 51, *CRUCIFIXION*, DÉTAIL : FIGURE DE LONGIN, 2E MOITIÉ DU VIIIE SIÈCLE (D'APRÈS J. O'REILLY, 2013, FIG. 2) 231
FIGURE 79 : *BENEDICTIO FONTIS*, ROME, BIBLIOTECA CASANATENSE, CAS. 724 (B I 13) 2, *CRUCIFIXION*, DÉTAIL : FIGURE DE STEPHATON, APRÈS 969 (D'APRÈS H. BELTING, 1968, PL. LXXIX) 232
FIGURE 80 : *CODEX DE WÜRZBURG*, WÜRZBURG, BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ, *CRUCIFIXION*, VIIIE SIÈCLE (D'APRÈS P. THOBY, 1959, N° 24) 234
FIGURE 81 : ÉVANGÉLIAIRE, ANGERS, BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE, MS 24, FOL. 7V, *CRUCIFIXION*, FIN IXE- DÉBUT XE SIÈCLE (D'APRÈS D'APRÈS J. O'REILLY, 2013, FIG. 9) 236
FIGURE 82 : *PSAUTIER CHLUDOV*, CONSTANTINOPLE, MOSCOU, MUSÉE HISTORIQUE, COD. 129, FOL. 20R, *CRUCIFIXION*, MILIEU DU IXE SIÈCLE (D'APRÈS M. EXNER, 1989, FIG. 62) 237
FIGURE 83 : *SACRAMENTAIRE DE DROGON*, LETTRINE O, METZ, PARIS, BNF, MS. LAT. 9428, FOL. 43V, *CRUCIFIXION*, ENTRE 845 ET 855 (D'APRÈS *TRÉSORS CAROLINGIENS*, 2007, P. 195) 240

FIGURE 84 : *ÉVANGILES D'OTFRIED DE WISSEMBOURG*, WISSEMBOURG (?), VIENNE, ÖSTERREICHISCHE NATIONABIBLIOTHEK, COD. 2687, FOL. 153V, CRUCIFIXION, 836-871 (D'APRÈS G. SCHILLER, 1972, ILL. 363) 242

FIGURE 85 : *SACRAMENTAIRE DE FULDA*, FULDA, GÖTTIGEN, FOL. 60V, *CRUCIFIXION*, VERS 975 (D'APRÈS G. SCHILLER, 1972, ILL 381) 243

FIGURE 86 : *PSAUTIER DE STUTTGART*, SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS, STUTTGART, WÜRTT. LANDESBIBL. BIBL. FOL. 23, FOL. 27R, *CRUCIFIXION*, VERS 820-830 (D'APRÈS WIKIPEDIA) 243

FIGURE 87 : *LIVRE DE PRIÈRES DE CHARLES LE CHAUVE*,, MUNICH, RESIDENZ, SCHATZKAMMER, FOL. 38V-39R, *CHARLES LE CHAUVE AGENOUILLÉ DEVANT LE CHRIST EN CROIX*, ENTRE 846 ET 869 (D'APRÈS G. SCHILLER, 1972, ILL. 354) 246

FIGURE 88 : *PSAUTIER DE LOUIS LE GERMANIQUE*, BERLIN, STAATSBIBLIOTHEK, PREUSSISCHER KULTURBESITZ, MS. THEOL. LAT. FOL. 38, FOL. 120R, *CRUCIFIXION*, ENTRE 850 ET 875 (D'APRÈS WIKIPEDIA) 247

FIGURE 89 : *CODEX EGBERTI*, *LIVRE DES PÉRICOPES DE SAINT PAULIN*, REICHENAU, TRÈVES, FOL. 83V, *CRUCIFIXION*, VERS 980 (D'APRÈS G. SCHILLER, 1972, ILL. 392) 249

FIGURE 90 : *CODEX EGBERTI*, *LIVRE DES PÉRICOPES DE SAINT PAULIN*, REICHENAU, TRÈVES, FOL. 84V, *CRUCIFIXION*, VERS 980 (D'APRÈS G. SCHILLER, 1972, ILL. 393) 249

FIGURE 91 : *APOCALYPSE DE VALENCIENNES*, FRANCE (?), VALENCIENNES, BM, MS 99, FOL. 15V, *CHRIST EN CROIX AVEC ELIE ET ENOCH*, VERS 900 (D'APRÈS *TRÉSORS CAROLINGIENS*, 2007, P. 218) 253

FIGURE 92 : POÈME FIGURÉ D'ALCUIN, BERN, BURGERBIBLIOTHEK, COD. 212, FOL. 123R, *CRUX DECUS ES MUNDI* (D'APRÈS C. CHAZELLE, 2001, FIG. 1) 257

FIGURE 93 : POÈME FIGURÉ *IN HONOREM SANCTAE CRUCIS* DE RABAN MAUR, AMIENS, BIBLIOTHÈQUE D'AMIENS MÉTROPOLE, MS 223, FOL. 7V (D'APRÈS M. PERRIN, 2009, ILL. B2) 258

FIGURE 94 : POÈME FIGURÉ *IN HONOREM SANCTAE CRUCIS* DE RABAN MAUR, AMIENS, BIBLIOTHÈQUE D'AMIENS MÉTROPOLE, MS 223, FOL. 6V, *CHRIST IN MODUS CRUCIS* (D'APRÈS M. PERRIN, 2009, ILL. B1) 259

FIGURE 95 : POÈME FIGURÉ *IN HONOREM SANCTAE CRUCIS* DE RABAN MAUR, AMIENS, BIBLIOTHÈQUE D'AMIENS MÉTROPOLE, MS 223, FOL. 3V, *LOUIS LE PIEUX* (D'APRÈS M. PERRIN, 2009, ILL. A5) 262

FIGURE 96 : *SACRAMENTAIRE DE CHARLES LE CHAUVE*, PARIS, BNF, MS. LAT. 1141, FOL. 6V, *TE IGITUR AVEC CHRIST EN CROIX*, VERS 870 (D'APRÈS *TRÉSORS CAROLINGIENS*, 2007, P. 119) 266

FIGURE 97 : ORATOIRE DE GERMIGNY-DES-PRÉS (LOIRET), ABSIDE, *ARCHE D'ALLIANCE*, MOSAÏQUE, 803-806 (D'APRÈS WIKIPEDIA, MANFRED HEYDE, 2007) 288

FIGURE 98 : POÈME FIGURÉ *IN HONOREM SANCTAE CRUCIS* DE RABAN MAUR, AMIENS, BIBLIOTHÈQUE D'AMIENS MÉTROPOLE, MS 223, FOL. 33V, *RABAN MAUR ADORANT LA CROIX* (D'APRÈS M. PERRIN, 2009, ILL. B28) 292

FIGURE 99 : SCHÉMA DE LECTURE EN DOUBLE PARALLÈLE ABSIDE-ENTRÉE DU DÉCOR DE L'ANCIENNE BASILIQUE SAN PIETRO IN VATICANO (D'APRÈS M. LAVIN ARONBERG, 1994, DIAGRAMME 5) 304

FIGURE 100 : RECONSTITUTION DE LECTURE PAR UNITÉS VERTICALES DES SCÈNES DE LA PAROI SUD DE L'ANCIENNE BASILIQUE SAN PIETRO IN VATICANO (D'APRÈS W. TRONZO, 1985, FIG. 7) 305
FIGURE 101 : RECONSTITUTION DE LECTURE PAR REGISTRES DES SCÈNES DE LA PAROI SUD DE L'ANCIENNE BASILIQUE SAN PIETRO IN VATICANO (D'APRÈS W. TRONZO, 1985, FIG. 8) 305
FIGURE 102 : ORGANISATION DE LECTURE DES SCÈNES PEINTES DU CYCLE DE MÜSTAIR, ABBATIALE SANKT JOHANN (D'APRÈS J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, 2007, P. 13, FIG. 3) 308
FIGURE 103 : CROIX PROCESSIONNELLE DE LOTHAIRE, TRÉSOR D'AIX-LA-CHAPELLE, VERS 984 (D'APRÈS WIKIPEDIA) 323
FIGURE 104 : CROIX DE L'ABBESSE UTA, REVERS, ESSEN, DOMSCHATZKAMMER, XE SIÈCLE (D'APRÈS B. KITZINGER, 2014, FIG. 8) 323
FIGURE 105 : CENTULA/SAINT-RIQUIER, RECONSTITUTION DU PLAN DE L'ABBAYE AVEC SES AUTELS ET LES QUATRE *IMAGINES* (D'APRÈS C. HEITZ, 1974, FIG. 39) 327
FIGURE 106 : *BENEDICTIO FONTIS*, ROME, BIBLIOTECA CASANATENSE, CAS. 724 (B I 13) 2, *BAPTÊME, CRUCIFIXION ET INSTITUTION DU BAPTÊME* (D'APRÈS G. CAVALLO, 1994, P. 96) 342
FIGURE 107 : *BENEDICTIO FONTIS*, ROME, BIBLIOTECA CASANATENSE, CAS. 724 (B I 13) 2, *IMMERSION DU CIERGE ET RITUEL DU SOUFFLE SUR L'EAU BAPTISMALE* (D'APRÈS G. CAVALLO, 1994, P. 97) 343
FIGURE 108 : *BENEDICTIO FONTIS*, ROME, BIBLIOTECA CASANATENSE, CAS. 724 (B I 13) 2, *BAPTÊME DES ENFANTS* (D'APRÈS G. CAVALLO, 1994, P. 98) 344

« C’est un court-circuit, une immédiateté qui est un énorme abîme, quelque chose qu’on ne pourra jamais combler. On n’est jamais dans l’intimité ni de l’œuvre, ni de l’auteur, pourtant l’œuvre est là. On peut la toucher, c’est le même châssis, c’est la même toile, ce sont les mêmes pigments qui ont servi à faire les couleurs, parfois c’est le même cadre, voilà on est dans le contact sensible, direct, avec l’œuvre. Je crois qu’il y a là quelque chose de totalement vivant, de déroutant comme la vie, cela nous donne un énorme privilège, et nous met en même temps dans une position terriblement inconfortable »
(Roland Recht)

INTRODUCTION

Narrée dans les quatre Évangiles, la Crucifixion en tant qu'événement constitue le plus grand paradoxe de la foi chrétienne. En effet, le Christianisme est fondé sur la croyance en un Dieu unique incarné en la personne de Jésus-Christ, tout à la fois Homme et Dieu, qui est mort sur une croix et est ressuscité. Accompli en vue de racheter l'humanité du Péché Originel, le sacrifice du Christ sur la croix instaure une nouvelle alliance entre Dieu et les Hommes. Lieu de la révélation du mystère chrétien et de la promesse du Salut, la Crucifixion s'avère donc être la clé de voûte de la foi chrétienne et du rapport de l'Homme à son Salut, tel que le stipule Grégoire de Naziance :

> Nombreux sont en effet les événements merveilleux de ce moment-là : Dieu étant suspendu à une croix, le soleil s'assombrit et resplendit à nouveau, [puisqu'] il convenait que la création pleure avec son créateur. Le voile du Temple se déchira, le sang et l'eau coulèrent de son flanc : l'un issu de l'homme, l'autre provenant de ce qui était au-dessus de l'homme ; la terre s'ébranla, les roches se brisèrent... Pourtant, aucun de ces événements ne peut être comparé au miracle de mon salut. Quelques gouttes de sang renouvèlent le monde entier.[1]

Dans le champ figuratif, le thème de la Crucifixion reste timide en Occident jusque dans la seconde moitié du VIII^e^ siècle. En effet, comme bon nombre d'études l'ont mis en exergue, la période carolingienne constitue un tournant décisif dans le développement de l'iconographie de cette séquence. Ce changement se matérialise par une multiplication des décors qui investissent différents supports, tels que les arts du livre ou la paroi interne de l'édifice cultuel. Comment expliquer ce changement à l'égard de l'image de la Crucifixion ? Pourquoi la Crucifixion tend à devenir un thème majeur dans le contexte carolingien ? En d'autres termes, existe-t-il un modèle carolingien de la Crucifixion qui serait dicté par une posture théologique spécifique et engendré par le contexte de l'Empire et de sa culture ? Dans la continuité des travaux menés par M.-C. Sépière sur *L'image d'un Dieu souffrant* (1994) et de C. Chazelle sur *The Crucified God in Carolingian Era* (2001), nous souhaitons ici tenter de répondre à ces questions en interrogeant spécifiquement les peintures murales. De fait, contrairement aux arts du livre, ce type de décor n'a bénéficié jusqu'alors que d'un intérêt limité, certaines peintures restant méconnues. Elles n'ont de plus jamais été étudiées dans leur ensemble.

---

[1] GRÉGOIRE DE NAZIANCE, *Oration XLI*, citée et traduite dans J. MULLINS, J. NÌ GHRÁDAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, 2013, p. 3.

Notre travail est fondé sur un ensemble de treize peintures murales qui se répartissent sur une géographie large comprenant les espaces de l'Empire et ses marges, et sur une chronologie étendue entre le IX^e^ et le début du XI^e^ siècle. Chacun de ces décors a été décrit et analysé au sein de notices que nous avons réunies dans un second volume. Le lecteur trouvera ici les informations nécessaires à la compréhension des peintures, à la fois dans leur forme et leur contenu, mais aussi leur environnement architectural et figuratif.

Pour montrer la fécondité et la richesse de cette problématique, nous avons choisi d'aborder ces questionnements à travers quatre grandes parties. La première, qui se veut être davantage introductive, propose une mise au point sur le cadre de l'enquête et les limites de notre champ de recherche, qui s'avèrent plus larges que le contexte de l'Empire à proprement parler. En revenant sur les différentes études proposées sur l'iconographie de la Crucifixion, nous préciserons les contours de cette recherche, aussi bien chronologiques que géographiques. En effet, ces choix ayant été avant tout guidés par ce que nous donnaient à voir les décors recensés, ce développement sera également l'occasion de préciser la manière dont nous avons recensé les peintures et construit notre documentation, ainsi que la démarche envisagée pour aborder ces décors.

Afin de comprendre la rupture que constitue le moment carolingien, nous consacrerons une seconde partie aux origines de la Crucifixion, préalable qui nous semble nécessaire en revenant sur les sources aussi bien textuelles que visuelles. Il s'agira de revenir sur le contenu des textes canoniques qui constituent la source première de la mise en image de la séquence, ainsi que les apocryphes qui, bien que non retenus par l'Église, fournissent également certains éléments introduits dans le champ de l'image. En outre, l'exégèse patristique, largement réutilisée par les théologiens carolingiens, sera également abordée, le message de la mort du Christ connaissant dans ses grandes lignes une stabilité certaine. Cette partie permettra également d'envisager les antécédents iconographiques, en explorant la naissance et mise en image progressive de la Crucifixion et les formes qu'elle revêt.

Notre troisième partie sera consacrée à l'image en elle-même de la Crucifixion dans l'espace monumentale à l'époque carolingienne. Quelles formes revêt la scène à l'époque carolingienne ? Quels sont les motifs convoqués ? Les peintures présentent-elles des spécificités iconographiques ? Pour répondre à ces questions, nous envisagerons les peintures à travers une analyse iconographique, mais aussi une approche structurelle de l'image. Un élargissement de notre investigation à la littérature carolingienne, très abondante, permettra de comprendre non seulement la place majeure

que la mort du Christ occupe dans la pensée et le contexte carolingien, mais aussi de mieux comprendre la construction de la scène dans le champ figuratif.
S'intéresser à la peinture murale, c'est aussi entrevoir une problématique spatiale. Si la troisième partie est exclusivement centrée sur l'image et le cadre de sa représentation, la quatrième et dernière partie vise à questionner le décor dans son environnement figuratif, architectural et cultuel qui sont autant de paramètres qui influent sur l'appréhension du décor monumental. Il s'agira ainsi de questionner les lectures possibles de cette image, les temps de regard de la Crucifixion, ainsi que les fonctions de ce décor dans l'espace qui lui est imparti.

À travers ce développement, nous pourrons ainsi vérifier l'existence d'une possible formule carolingienne de la Crucifixion et comprendre dans quelle(s) mesure(s) les IX^{e} et X^{e} siècles constituent une période charnière caractérisée par une transformation du sentiment religieux à l'égard de la Crucifixion et de ses représentations.

PREMIÈRE PARTIE – ÉTUDIER LA CRUCIFIXION ENTRE LE IX^{E} ET LE DÉBUT DU XI^{E} SIÈCLE : ENJEUX ET QUESTIONNEMENTS

1 Historiographie et présentation du sujet : état de la question

En guise d'introduction de ce travail, il nous faut signaler les études, qui avant nous, ont posé les bases d'une réflexion sur le thème de la Crucifixion dans l'iconographie et qui ont largement contribué à notre recherche.

1.1 Les études antérieures, leurs apports et leurs limites

Au XIX^{e} siècle, l'image de la Crucifixion dans l'art chrétien médiéval connaît un vif succès dans les études iconographiques et stylistiques, aussi bien en France qu'en Allemagne. Cet engouement est sans doute à mettre en lien avec le développement et l'affirmation des disciplines historiques (parmi lesquelles l'Histoire de l'art et l'Archéologie occupent une place majeure), mais également avec le développement des études médiévales, qui acquièrent peu à peu leurs lettres de noblesse face à celles de l'Antiquité.

Les ouvrages, divers et nombreux, abordent la figuration de la Crucifixion sous des approches variées (historiques, iconographiques, stylistiques, etc.). Pour des questions de commodité et afin de respecter une cohérence chronologique, nous avons choisi de traiter cet état de la question en répartissant ces approches historiques en trois catégories. La première réunit les recherches visant à analyser le thème de la Crucifixion dans l'art du Moyen Âge sous un aspect évolutif. Ce type de publication voit le jour dès les premières investigations. Elles interrogent l'évolution de la représentation de la Crucifixion entre l'époque paléochrétienne et la fin du Moyen Âge en distinguant les caractères spécifiques des œuvres, période par période. La seconde approche, adoptée en particulier entre le tout début du XX^{e} siècle et les années 1970, s'oriente sur l'analyse stylistique. Les travaux alors ne traitent pas directement de la Crucifixion en tant que thème iconographique, mais davantage comme une figuration présentant des formes héritées de traditions, et tributaire de la circulation de modèles au sein d'un espace plus ou moins étendu. Les Crucifixions des IX^{e} et X^{e} siècles témoignent dans ces conditions de la transmission de modèles et de formes d'un territoire à l'autre. La dernière et la plus récente de ces approches se focalise spécifiquement sur les exemples produits entre le IX^{e} et le début du XI^{e} siècle, à travers une démarche pluridisciplinaire. L'apport des nombreuses sources textuelles et l'étude des pratiques cultuelles génèrent une mise en perspective de ces décors qui dépasse le cadre de la simple analyse d'une image et intègre l'étude d'un contexte historique.

Toutefois, quelle que soit la méthode adoptée, force est de constater la prédominance des arts mineurs par rapport aux décors monumentaux dans les exemples

analysés. Cette spécificité est liée au nombre beaucoup plus important d'œuvres conservées dans les manuscrits et sur les plats de reliures, les peintures monumentales ayant souvent souffert des altérations du temps. Parallèlement, plusieurs décors monumentaux ont été découverts tardivement, ce qui explique leur absence dans les études du XIX^{e} et de la première moitié du XX^{e} siècle.

1.1.1 Évolution de l'iconographie de la Crucifixion

Entre le milieu du XIX^{e} siècle et les années 1970, les chercheurs ont tenté d'appréhender l'évolution iconographique de la Crucifixion à travers différentes périodes en dégageant les traits caractéristiques de chacune d'entre elles. Dans cette perspective, les œuvres qui nous intéressent sont incluses dans une vision chronologique étendue et sont presque noyées dans la masse documentaire. Pour autant, ces travaux ne sont pas dénués d'intérêt quant à la place que tiennent les Crucifixions des IX^{e} et X^{e} siècles dans la production médiévale.

Les premières études sur la Crucifixion dans l'art du Moyen Âge remontent à la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, époque durant laquelle Rome est l'un des centres d'étude majeurs. Cet « attrait » romain s'explique d'une part par les nombreuses fouilles archéologiques menées par le Vatican qui mettent en avant la richesse du patrimoine de la ville et des collections vaticanes. D'autre part, les écoles internationales, notamment l'École Française, deviennent des centres d'observation *in situ* des productions. À l'instar des études sur l'art antique, les historiens et les historiens de l'art médiévistes se focalisent sur la sphère romaine, considérée alors tantôt comme le berceau de l'iconographie chrétienne et de ses développements, tantôt comme une « zone-relais » chargée de transmettre l'iconographie orientale en Occident. Ces premières recherches s'inscrivent dans une perspective historique et archéologique. Ainsi, en France dans les années 1860, les *Annales Archéologiques* publient l'article d'Henri-Léonard Grimouard de Saint-Laurent[2]. Ses travaux se situent dans la continuité d'un programme de recherche initié en 1845-1846 par A. N. Didron, fondateur des *Annales*. S'appuyant sur des observations faites lors de voyages à Rome, et à l'aide de la photographie, H.-L. Grimouard de Saint-Laurent retrace l'histoire du thème dans une démarche de recensement des objets à la manière des antiquaires. Les deux représentations que constituent le Crucifix et le « Crucifiement »[3] sont alors prises en compte. Son étude se

[2] H.-L. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, « Iconographie de la croix et du crucifix », dans *Annales archéologiques*, t. XXVI, 1869, p. 5-25, 137-151, 213-231 et 359-379.

[3] Ce terme de « Crucifiement » est ici employé comme synonyme de « Crucifixion » (cf. *infra*,1.2.1 Définition de la Crucifixion).

veut iconographique, dans le sens d'un classement typologique cherchant l'origine des formes, tel que Guillaume De Jerphanion la définissait :

> Étudier les types, en rechercher l'origine et la signification, c'est l'objet de l'iconographie. […] Alors que le style d'une époque ou d'une école nous ouvre un jour sur son degré général de culture, l'iconographie nous fait atteindre à la pensée même qui s'exprime.[4]

Les travaux de H.-L. Grimouard de Saint-Laurent s'appuient principalement sur des exemples présents dans les arts mineurs conservés à Rome. En effet, peu de Crucifixions monumentales sont citées, les seuls exemples étant la peinture de San Clemente, nouvellement découverte[5], et celle de Sant Urbano alla Caffarella. À travers une étude chronologique des œuvres, il analyse les motifs iconographiques et leurs formes, en mettant l'accent sur leur persistance ou leur modification à travers les siècles. Trois grandes périodes de productions sont ainsi définies. D'abord, du II^e^ au VI^e^ siècle, époque caractérisée par l'absence de Crucifixions et l'omniprésence de la croix, signe de victoire du Christ parfois associé à l'Agneau. Ensuite une étape comprise entre le VI^e^ et le IX^e^ siècle lorsque la Crucifixion est progressivement représentée, mais dans laquelle prime l'idée de triomphe du Christ. Enfin, du IX^e^ au XIII^e^ siècle, période durant laquelle le concept de mort est progressivement introduit. Ainsi, selon ses termes, il est possible de « réduire » l'évolution de ce thème iconographique à deux phases distinctes : la gloire du Christ sur la croix, peu à peu remplacée par sa souffrance. Une chronologie semblable est mise en évidence dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, publié par F. Cabrol et H. Leclercq en 1914[6].

Le travail basé sur le recensement amorcé au XIX^e^ siècle trouve des échos dans les études du début du XX^e^ siècle qui, dans une perspective similaire, s'attachent à analyser le Crucifix et, par-delà la Crucifixion[7]. Ainsi, en 1904, Louis Bréhier propose une recherche sur les origines du Crucifix[8] depuis l'époque paléochrétienne jusqu'au début du IX^e^ siècle. Son analyse se situe à la fois dans le prolongement de récentes

---

[4] G. DE JERPHANION, *La Voix des Monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne*, Paris, 1930, p. 30.

[5] La première campagne de fouilles de la basilique inférieure fut menée en 1857 Joseph Mullooly, prieur de San Clemente. Cf. Notice 7 dans le volume de documentation de notre présente étude, p. 90. Désormais, les références aux notices apparaîtront sous l'abréviation « Not. », suivie du numéro de la notice correspondante.

[6] H. LECLERCQ, « Croix et crucifix », dans H. LECLERCQ, F. CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. III/2, Paris, 1914, col. 3045-3090.

[7] La plupart des travaux de cette période ne s'intéressent de prime abord qu'au Crucifix, mais les exemples analysés révèlent que la Crucifixion en tant que thème iconographique est également prise en compte.

[8] L. BRÉHIER, *Les Origines du crucifix dans l'art religieux*, Paris, 1904.

découvertes archéologiques (notamment de décors dans les catacombes romaines et napolitaines), mais également dans une mouvance nouvelle qui conteste la position, jusqu'alors admise, selon laquelle Rome était le centre de la genèse de l'art chrétien primitif et de son rayonnement dans l'Europe et la Méditerranée. En effet, dans les dernières années du XIX^{e} siècle et au début du siècle suivant, cette place dominante de l'aire latine est remise en cause au profit de l'Orient[9]. S'interrogeant sur la date et la zone d'émergence des premiers témoins visuels du Crucifié, Louis Bréhier retrace alors la naissance du thème iconographique et de ses développements au haut Moyen Âge en s'appuyant sur des exemples divers, parmi lesquels les œuvres orientales des V^{e} et VI^{e} siècles jouent un rôle prépondérant. À partir cette dernière constatation, il insiste sur l'origine orientale de l'iconographie du Crucifix qui justifierait les partis pris iconographiques dans les représentations en Occident entre le VII^{e} et le IX^{e} siècle, notamment à Rome. Bien que posant les premières bases d'une réflexion sur l'origine orientale du thème, cette étude s'avère être synthétique par rapport à notre objet d'étude, puisque les exemples cités datant du IX^{e} siècle sont peu nombreux et limités à la zone romaine.

Un demi-siècle plus tard, cette problématique est reprise en France par P. Thoby dont l'objectif est d'appréhender et de rendre compte de l'histoire (au sens chronologique) de l'image du Crucifix (et de la Crucifixion) dans l'art depuis ses origines jusqu'au XVI^{e} siècle[10]. S'appuyant sur un corpus conséquent, son regard ne se concentre plus exclusivement sur Rome, mais se déplace vers les zones septentrionales de l'Europe. Sans ignorer les exemples romains et plus généralement italiens, il s'intéresse également à ceux produits dans les autres aires géographiques de l'Europe chrétienne, Orient et Occident compris. Son argumentation, nourrie de la méthode comparatiste, apparaît comme une analyse formelle d'œuvres répertoriées qu'il confronte aux événements historiques, aux doctrines théologiques, à la littérature religieuse et profane, tout en prenant en compte les caractères géographiques et ethniques. Ces données d'ensemble lui permettent de justifier des apports iconographiques nouveaux. Il regroupe ainsi les œuvres en fonction de leur date de production et de leur origine. Reprenant *grosso modo* l'évolution linéaire du thème établie par H.-L. Grimouard de Saint-Laurent, il en dégage des constantes

[9] Notamment l'ouvrage de J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom*, Leipzig, 1901. Pour la France, outre les travaux de Louis Bréhier, voir G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^{e}, XV^{e} et XVI^{e} siècles*, Paris, 1914. L'auteur de cet ouvrage envisage la sphère orientale de la même manière.

[10] P. THOBY, *Le Crucifix, des origines au concile de Trente*, Nantes, 1959. Cet ouvrage a été suivi, deux ans plus tard, d'un supplément enrichi d'autres exemples (Cf. P. THOBY, *Le Crucifix, des origines au concile de Trente*, *Supplément*, Nantes, 1961).

iconographiques et des « styles ». Cette notion est à comprendre non dans une acception de « manière de faire » de l'artiste, mais comme une forme spécifique donnée à l'ensemble de la composition et/ou aux personnages qui la composent. Ainsi, il parle de « style byzantin » pour des compositions qui reprennent une structure similaire à celle rencontrée dans les premiers exemples orientaux. De même, pour la figure du Christ, il définit deux types : hellénistique et syriaque[11]. Les exemples des IX^e^, X^e^ et XI^e^ siècles, puisés pour la plupart dans les œuvres appartenant aux arts mineurs, présentent la version triomphante de la Crucifixion (Christ vivant). Y apparaissent progressivement des signes de souffrances au fur et à mesure que l'on avance vers le XI^e^ siècle (Christ mort).

La question de la Crucifixion dans les décors monumentaux au haut Moyen Âge est davantage approfondie par G. Schiller en 1972 dans son dictionnaire de la Passion dans l'art chrétien[12], qui se situe dans la tradition des encyclopédies iconographiques[13]. Parmi les épisodes qui composent l'ensemble du thème, la Crucifixion occupe une place de choix. Lui consacrant un chapitre entier, G. Schiller tente de retracer l'évolution de la figuration de la mort du Christ depuis ses débuts jusqu'à la Réforme. Elle suit le même fil conducteur que celui adopté par P. Thoby, mais, contrairement à ce dernier, elle lie iconographie et contexte. S'appuyant sur les grandes périodes historiques établies par les historiens et les événements majeurs qui les caractérisent, elle analyse le thème à partir de très nombreux exemples figurés sur des supports et à travers des techniques variées (peintures, sculptures, mosaïques, orfèvreries, etc.). L'espace pris en compte est également étendu, puisque G. Schiller s'appuie aussi bien sur les témoins orientaux qu'occidentaux. Toutefois, ces derniers prédominent, et sa problématique laisse une large part à l'art impérial (carolingien et ottonien) qui montre une abondance de témoignages, contrastant fortement avec les siècles précédents. À l'égal de P. Thoby, G. Schiller dégage une typologie des représentations pour chaque période en fonction des motifs et des choix iconographiques adoptés, et ce, à la lumière de données historiques, théologiques et à celle des pratiques. Ainsi, G. Schiller reprend les deux types du Christ

[11] Cf *Infra*, 1.2.1 Le Christ et la croix.

[12] G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art, The Passion of Jesus Christ,* vol. II, trad. J. Seligman, London, 1972. Cet ouvrage appartient à une étude plus globale portant sur l'iconographie de l'art chrétien présentée dans cinq volumes publiés entre 1966 et 1991 : sont ainsi analysés l'Incarnation, l'Enfance et la Vie publique de Jésus, sa Passion, la Résurrection et l'Exaltation du Christ, l'Église et Marie, et enfin l'Apocalypse selon saint Jean (G. SCHILLER, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 5 vol., Gütersloh, 1966-1991).

[13] Notamment le dictionnaire de K. KÜNSTLE, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 2 vol., Freiburg im Breisgau, 1926-1928.

vivant et du Christ mort, déjà explicités dans bon nombre de travaux antérieurs[14], mais elle adopte les termes nouveaux de *Christus triumphans* et *Christus patiens*, terminologie qui fera école durant les décennies suivantes.

Entre les années 1940 et 1960, l'analyse de l'évolution iconographique de la Crucifixion dans l'art chrétien prend une tournure spécifique, rattachée aux études byzantines. Les recherches s'orientent alors exclusivement vers l'espace byzantin qui, plus précoce que l'Occident dans la figuration du thème, aurait transmis à celui-ci une forme de représentation, une « tradition » iconographique, notamment par l'intermédiaire italien. S'arrêtant sur la question du passage du Christ vivant au Christ mort dans les images chrétiennes, ces prospections permettent alors de s'interroger sur les modes de transmission d'un espace à l'autre de ce nouveau type iconographique du crucifié mort[15], au sein d'une chronologie plus restreinte axée sur les IX^e^-XI^e^ siècles.

Le problème du passage du crucifié vivant au crucifié mort sur la croix sous-tend en effet la question de la figuration des deux natures du Christ. Ces travaux menés en France, en Allemagne et dans les pays anglophones par des historiens, des historiens de l'art et des archéologues interrogent la période de transition et l'origine géographique de ce changement iconographique en s'appuyant sur des données historiques, dogmatiques et théologiques. Toutefois, au-delà de cette problématique, se cache un problème de lecture de la figuration de la mort dans cette scène. En effet, deux « courants » se détachent : dans le premier, la mort est suggérée par les fléchissements corporels du crucifié et par le sang qui s'échappe de ses plaies ; en revanche, dans le second, certains chercheurs considèrent que la mort est représentée dès lors que les yeux de Jésus sont figurés clos, sans renier la portée signifiante de l'affaissement du corps. Ces deux lectures différentes sont à l'origine du problème de datation du premier témoin du Christ en croix mort.

Dès 1941, les travaux du byzantiniste L. H. Grondijs posent les bases de cette réflexion à travers sa thèse de doctorat soutenue à la Sorbonne intitulée *L'iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*[16]. S'appuyant sur l'évolution générale de

[14] Chez Paul Thoby (P. THOBY, *Le Crucifix… op. cit.*), mais également chez Louis Réau, (« Crucifixion », dans L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II, Paris, 1957, p. 462-512).

[15] K. WESSEL, « Die Entstehung des Crucifixus », dans *Byzantinische Zeitschrift,* 53, 1960, p. 95-111 ; ID., « Frühbyzantinische Darstellung der Kreuzigung Christi », dans *Rivista di Archeologia Cristiana*, 36, 1960, p. 45-71.

[16] L. H. GRONDIJS, *L'Iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, vol. I, Bruxelles, 1947. Cette problématique semble avoir émergé à la suite de ses voyages en Orient en tant que professeur d'Histoire byzantine et d'art de l'Université d'Utrecht, ainsi que son implication dans les fouilles archéologiques menées en Orient. Dans les années 1960, il reprend la thématique de l'iconographie du Crucifié dans la

l'image du Crucifié, il s'interroge sur la transition du Christ vivant au Christ mort dans les productions exclusivement byzantines. En croisant les données visuelles avec celles issues de la théologie et de l'histoire des dogmes, il identifie la représentation de la mort par la passivité du corps (fléchissements corporels) et la domination du Verbe. Il situe par conséquent ce changement iconographique en Orient vers le milieu du XI^{e} siècle. Cette évolution iconographique est liée, selon lui, à la nouvelle doctrine de la séparation du *Logos* lors de la crucifixion. Bien que cette étude n'intéresse notre analyse que dans la considération d'une évolution iconographique du thème, l'ouvrage de L. H. Grondijs demeure fondamental, puisqu'il ouvre la voie à d'autres travaux qui, reconnaissant l'origine orientale de l'iconographie de la Crucifixion, examinent ses « influences » sur la production en Occident.

En effet, en 1955 aux États-Unis, J. Martin reprend cette question, mais avec une approche différente[17]. Sans totalement contredire la position L. H. Grondijs, il se rattache à la seconde lecture de la mort, concept qu'il envisage de manière plus signifiante, matérialisé à la fois par les fléchissements corporels du protagoniste, qui deviennent de plus en plus prononcés, mais également par les yeux fermés. Ainsi, il reconsidère la datation proposée par L. H. Grondijs pour la placer à une époque antérieure : dans le sillage de la controverse iconoclaste, et plus précisément à la fin du IX^{e} siècle. Cette transformation iconographique orientale expliquerait celle opérée en Occident dans l'art ottonien, alors en contact avec le monde byzantin. C'est également la position adoptée par Reiner Haussherr qui, en 1963, consacre une monographie au crucifix de Géron de Cologne (fin du X^{e} siècle), considéré comme le premier exemple de crucifié mort (aux yeux clos) dans la sculpture monumentale en Occident[18]. Partant de cet exemple ottonien, il questionne l'origine de ce parti pris iconographique à partir d'autres exemples figurés, mais également à partir des sources, et notamment de la littérature patristique, exégétique et liturgique. Il revient dès lors sur les exemples des IX^{e} et X^{e} siècles conservés principalement dans les manuscrits en Occident (avec une prédominance des exemples germaniques) et en Orient. Analysant l'image du Christ en croix, ainsi que les personnages et les motifs qui l'accompagnent, il remarque que le type du crucifié mort n'est totalement étranger ni à l'art carolingien ni à l'art byzantin. De même, insistant sur le fait que les deux formules iconographiques cohabitent, il note

---

sphère byzantine en réaffirmant ses positions dans un ouvrage intitulé *Autour de l'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix*, paru à Leiden en 1960.

[17] J. MARTIN, « The dead Christ on the Cross in Byzantine Art », dans K. WEITZMANN (dir.), *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Matthias Friend Jr.*, Princeton, 1955, p. 189-196.

[18] R. HAUSSHERR, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn, 1963.

que celle du Christ en croix mort n'est exploitée que dans certaines parties de l'Empire. Ainsi, on ne rencontre cette spécificité qu'en Italie du Nord, en Allemagne, et dans la région mosane. En revanche, en France, en Espagne et dans le reste de l'Italie, le type du Christ vivant perdure. Pour R. Haussherr, ce choix est intimement lié à un changement de piété apparaissant dans le deuxième quart du IX^{e} siècle en Occident, accompagné d'une réflexion nouvelle sur la valeur rédemptrice de la mort humaine du Christ. Cette nouvelle forme de piété, soutenue notamment par les souverains et nourrie par la réforme monastique, aurait engendré par contact avec la forme byzantine du Crucifié mort un type de Christ en croix, visible sur le crucifix de Géron de Cologne, type qui deviendra une constante en Occident à partir du XIII^{e} siècle.

Bien que cette question de la transition dans l'iconographie ne soit plus au cœur des débats dans la seconde moitié du XX^{e} siècle, elle reste sous-jacente à tous les travaux sur l'image de la Crucifixion et la question de sa datation est sans cesse reposée.

1.1.2 L'approche stylistique

Au-delà de l'analyse iconographique de la représentation de la Crucifixion dans l'art chrétien médiéval, certaines études ont adopté une approche différente. Elles ne s'intéressent pas seulement au thème de la Crucifixion, mais aussi à la production visuelle du Moyen Âge, en se concentrant, parfois exclusivement, sur les décors monumentaux. Ainsi, bon nombre de Crucifixions sont citées et analysées au sein d'une large documentation intégrant des thèmes iconographiques divers. L'attention est alors moins portée sur le contenu des œuvres que sur leurs formes, autrement dit le style. En analysant les « manières de faire », les chercheurs ont pour objectif de dresser un panorama des images du Moyen Âge, de déceler des zones de production, des ateliers, et de s'interroger sur les modes de transmission de ces formes dans un espace plus ou moins étendu. Parmi ces travaux, on repère deux types d'ouvrages : le premier consiste en une analyse générale sur l'art au sein d'un pays ou à travers une technique particulière étudiée sur l'ensemble des territoires de l'Occident chrétien ; le second, représentatif d'une approche spécifique, se centre sur un territoire limité, une région de production.

D'une manière générale, l'art du haut Moyen Âge ne fut pas réellement étudié dans une vision globale avant la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Ce constat est valable tant du point de vue des disciplines (histoire de l'art et histoire), que des pays concernés (en France, en Allemagne, en Suisse ou en Italie). Jusqu'alors, l'accent était principalement mis sur l'art roman, divisant la communauté scientifique en âpres

discussions à propos de l'origine et de la question des foyers de diffusion[19]. Pourtant, les années 1950 marquent le début d'un intérêt pour les œuvres du haut Moyen Âge[20], au moment où les grandes histoires de l'art embrassant toutes les civilisations sont éditées à travers des collections destinées au grand public[21]. Ces travaux tentent d'appréhender les productions de ces siècles en puisant parmi des exemples divers et variés (peintures, sculptures, orfèvreries, etc.), afin de comprendre l'évolution des formes et, par-delà, celle des peuples qui en sont à l'origine[22]. Les œuvres sont par conséquent rangées, classées et raccordées à un système qui dépasse largement le cadre de l'analyse de l'image. Dans cette perspective, l'art du haut Moyen Âge est segmenté selon la périodisation « traditionnelle », et l'on s'intéresse dès lors à l'« art mérovingien », l'« art carolingien », l'« art ottonien », chaque peuple déterminant ou étant déterminé par des formes qui lui correspondent. Ainsi, à une entité politique ou culturelle

[19] Sur cette question, G. BAZIN, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, 1986 (notamment le chapitre « Questions disputées », p. 258-259).

[20] Entre autres E. ARSLAN (dir.), *Arte del primo millennio*, Atti del II Convegno per lo Studio dell'Alto Medio Evo (Università di Pavia, settembre 1950), Torino, 1953 ; L. BIRCHLER (dir.), *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern*, Akten der Internationaler Kongress für Frühmittelalterforschung (Lausanne, 9-14 septembre 1951), Olten, 1954 ; H. SCHRADE, *Vor- und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit*, Köln, 1958 ; C. L. RAGGHIANTI, *L'arte in Italia. Dal secolo V al secolo XI. Da Roma ai Comuni*, Roma, 1968.

[21] Pour la France, André Malraux, ministre d'État des Affaires culturelles entre 1958 et 1969, n'est pas étranger à cette vaste entreprise menée sur le territoire français puisqu'il travaille avec l'éditeur Albert Skira qui publie la collection des *Grands siècles de la peinture* (A. GRABAR, C. NORDENFALK, *Le Haut Moyen Âge, du quatrième au onzième siècle*, Genève, 1957). A. Malraux est à l'origine de la collection *L'Univers des Formes* (au sein de laquelle a été publié l'ouvrage de J. HUBERT, J. PORCHER, W. F. VOLBACH, *L'Europe des invasions*, Paris, 1967), qui apparaît comme une sorte de prolongement de son *Musée imaginaire* publié aux éditions Skira en 1947. Ce projet met à l'honneur la reproduction photographique de l'œuvre d'art qui, dans l'esprit de Malraux, peut se substituer à l'original et gouverne l'ensemble de la structure du livre. Comme l'a prononcé A. Malraux lors d'une conférence de presse le 4 novembre 1946 à la Sorbonne, le Musée imaginaire « […] est l'ensemble des connaissances que nous apportent, outre les musées, les reproductions et les albums : au début du XX^{e} siècle, les arts plastiques ont inventé leur imprimerie » (A. MALRAUX, *Œuvres complètes, Écrits sur l'art, 1*, vol. IV, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 2004, p. 1206). La reproduction engage les œuvres d'art dans une anhistoricité et permet de les faire se côtoyer entre elles, faisant émerger les évolutions formelles. Sur le Musée imaginaire : A. MALRAUX, « *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, *III. Le monde chrétien* » dans A. MALRAUX*, Ibid.*, p. 1093-1161). Le parti pris de A. Malraux est repris dans les deux collections des *Grands siècles de la peinture* et de *L'Univers des formes* qui placent les reproductions en couleur au cœur des ouvrages. De même, les éditions Citadelles et Mazenod (M. DURLIAT, *Des Barbares à l'an Mil*, Paris, 1985) participent à cette « démocratisation » de l'art. Pour l'Amérique du Nord, la collection de référence sur ce thème est celle de *Pelikan History of Art*.

[22] L'intérêt pour le caractère humain de l'art apparaît notamment dans l'étude de Carlo Ludovico Ragghianti sur l'art de l'Italie, espace compris ici non dans sa dimension nationale, mais comme un territoire géographiquement déterminé (C. L. RAGGHIANTI, *L'arte in Italia… op. cit.*). Considérant que l'art révèle une partie de l'humanité de l'homme, l'auteur analyse les formes (sans évacuer le contenu) — puisqu'elles participent à la construction de l'humanité —, et recherche ainsi le « processus humain » articulé dans le produit figuratif (sur cette question, se référer à l'introduction d'Antonio Caleca, dans la réédition de l'ouvrage suivant : C. L. RAGGHIANTI, *Prius Ars. Arte in Italia dal secolo V al secolo X*, Lucca, 2010).

correspond un art reconnaissable[23], défini par l'exploration des traits, des formes, des couleurs, autrement dit par des qualités plastiques. Le style devient alors un outil d'investigation justifiant un classement et des hypothèses de datation des œuvres. Sur cette base de lecture, les historiens et les historiens de l'art établissent des relations entre les représentations à une échelle plus ou moins grande pour mettre en valeur les transmissions d'un territoire à l'autre (entre ceux au nord des Alpes et l'Italie du Sud par exemple). Comme pour la question des écoles dans la production de la sculpture romane, les chercheurs ont défini des foyers de production, des ateliers (souvent rattachés à des *scriptoria*) pour analyser leur rayonnement à la fois à travers l'immense territoire que constitue l'Europe chrétienne, mais également à travers des techniques différentes (notamment entre la peinture de manuscrits et la peinture murale). La question des liens entre les œuvres peintes dans les manuscrits et celles déployées sur les murs des édifices est un des questionnements récurrents des travaux dédiés spécifiquement à l'art pictural, travaux qui suivent une évolution semblable aux grands ouvrages sur l'art du haut Moyen Âge.

Dès le milieu du XIX^e^ siècle, le monde scientifique s'intéresse particulièrement aux peintures murales[24]. Cette attention portée aux arts de la couleur correspond à une période de découverte ou de redécouverte de ces décors alors souvent en mauvais état. Le XIX^e^ siècle et le début du siècle suivant voient alors l'émergence d'études consacrées à ces peintures, qui se déploient parallèlement aux missions de restauration et de copie des vestiges. Cependant, ces analyses se limitent bien souvent à l'échelle locale. Seul l'ouvrage de P. Gélis-Didot et de H. Laffillée fait exception puisque ces deux chercheurs entreprirent de produire une étude d'ensemble[25]. Cette enquête est complétée progressivement par d'autres travaux dans la première moitié du XX^e^ siècle[26], et fut probablement alimentée par l'exposition commencée en 1937 au Musée des Monuments Français à Paris[27]. Toutefois, ces travaux s'intéressent avant tout

[23] Cette terminologie est visible surtout à partir des années 1970 : W. BRAUNFELS, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München, 1968 ; H. E. KUBACH, *L'art de l'empire au début du Moyen Âge : art carolingien, art ottonien*, trad. F. de Grandmaison, Paris, 1973.

[24] En France, les recherches sur la peinture murale furent initiées par Prosper Mérimée qui, en 1845, consacra une monographie aux peintures de Saint-Savin.

[25] P. GÉLIS-DIDOT, H. LAFFILLÉE, *La peinture décorative en France du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris, 1896.

[26] Voir le chapitre d'Émile Mâle consacré à la peinture romane dans l'ouvrage d'A. MICHEL (dir.), *Histoire de* l'art, t. I : *Depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours. Des débuts de l'art chrétien à la fin de la période romane*, Paris, 1905. Également, l'ouvrage d'H. FOCILLON, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, 1938.

[27] Cette exposition permanente présentée au Palais Chaillot était consacrée à la peinture murale (depuis l'époque romane jusqu'au XVI^e^ siècle).

à la peinture romane, autrement dit aux décors des XI^e^ et XII^e^ siècles. L'omission de ceux des IX^e^ et X^e^ siècles est certainement en partie due à la rareté des témoins, surtout en France, et il faut attendre la fin de la Seconde Guerre Mondiale pour que les historiens de l'art se penchent enfin sur ces vestiges. Cependant, tout comme les ouvrages généraux, les recherches conduites sur la peinture du haut Moyen Âge sont davantage motivées par la compréhension de l'émergence des formes de l'art roman, alors encore au cœur des préoccupations. Ce constat est visible à travers le choix des titres de ces ouvrages, dans lesquels les peintures du haut Moyen Âge sont « apposées » à celles de l'époque romane, comme c'est le cas pour la monographie rédigée par P. Deschamps et M. Thibout en 1951[28]. Comme son titre l'indique, les témoins pris en compte se trouvent exclusivement sur le territoire français, même si les auteurs citent la présence d'autres décors en dehors de ses frontières. L'analyse des différents exemples recensés dans cet espace par la méthode comparatiste leur permet de dégager des thèmes iconographiques récurrents, et de relever la grande diversité des styles rencontrés. L'absence d'un style homogène est d'ailleurs véritablement au centre des préoccupations de l'ouvrage. Pourtant, c'est à partir de ce paramètre que les chercheurs précisent ou revoient par le procédé d'analogie la datation de certains décors, comme celle longtemps controversée de Saint-Pierre-les-Églises[29].

Il en va de même pour l'ouvrage d'A. Grabar et C. Nordenfalk[30] qui, en 1957, propose un panorama des décors peints (mosaïques, peintures murales et de manuscrits) produits entre le IV^e^ siècle et l'an mille. Certes, les limites chronologiques et géographiques choisies sont beaucoup plus larges, car, contrairement à leurs prédécesseurs, A. Grabar et C. Nordenfalk prennent en compte les œuvres situées dans les différents territoires de l'Europe occidentale (Italie, Suisse, Espagne, France et Allemagne), étudiant ainsi bon nombre des peintures qui nous intéressent ici. Pourtant, par leur qualification de « préromanes », l'enjeu est d'emblée perceptible : ces images du haut Moyen Âge sont considérées comme une sorte de préparation, le début d'un processus qui trouvera son apogée à travers l'art roman, soulignant ici un jugement esthétique. L'art est alors conçu sur une chronologie linéaire. Guidés par une recherche esthétique, A. Grabar et C. Nordenfalk créent des rapprochements entre les œuvres

[28] P. DESCHAMPS, M. THIBOUT, *La peinture murale en France, Le Haut Moyen Âge et l'époque romane*, Paris, 1951.

[29] Jusqu'alors datées du XI^e^ siècle, voire de la fin du siècle suivant, les peintures de Saint-Pierre-les-Églises sont replacées en 1951 dans le contexte carolingien ou postcarolingien par P. Deschamps et M. Thibout, c'est-à-dire au IX^e^-X^e^ siècle. Il faudra attendre les analyses scientifiques des pigments de ces fresques réalisées dans les années 2000 pour mettre fin au débat de la datation par analyse stylistique. Pour plus de détails sur cette œuvre : Not. 10.

[30] A. GRABAR, C. NORDENFALK, *Le Haut Moyen Âge… op. cit*.

dispersées à travers l'Europe et dégagent les origines des formes des œuvres évoquées. L'idée de foyers artistiques prédomine donc : les deux auteurs analysent le style de chaque peinture en fonction de leur territoire d'appartenance et des sociétés qui en sont à l'origine, et en fonction de traditions figuratives léguées (antique, orientale, etc.). Ces caractéristiques leur permettent également de confirmer ou d'infirmer les datations des témoins. Ainsi, certaines peintures murales anciennement situées à l'époque romane se retrouvent datées de la période « préromane » des IX^{e} et X^{e} siècles.

Outre-Atlantique, la communauté scientifique connaît des problématiques similaires dans les mêmes années, et l'intérêt pour l'art « préroman », et surtout l'art roman, y est vif, notamment dans la sphère de l'université de Princeton. En effet, au début des années 1950, Edgar Waterman Anthony publie ses travaux sur les fresques romanes[31]. Sous ce terme de « roman », il intègre des limites chronologiques et géographiques larges : il analyse les décors produits entre l'an 800 et l'an 1200 et ce, sur tous les territoires de l'Europe occidentale. L'objectif de E. W. Anthony est de comprendre l'origine de l'iconographie, et surtout celle des formes de l'art roman au sein des productions antérieures. C'est donc à ce titre que les peintures des IX^{e} et X^{e} siècles sont convoquées. Les œuvres sont traitées par foyers, correspondant à une géographie politique, à laquelle répondent des formes spécifiques, des styles. Les décors sont ainsi confrontés et comparés, permettant de mettre en évidence la circulation des formes entre les pays et les sociétés (notamment entre l'Orient et l'Occident). Le constat est semblable pour l'ouvrage de Kenneth John Conant sur l'architecture carolingienne et romane dans lequel sont utilisés les termes de « préroman » et de « proto-roman »[32], ou encore pour celui de C. L. Ragghianti sur l'art roman[33].

Même si Charles Reginald Dodwell adopte une chronologie comparable à celle de E. W. Anthony au début des années 1970[34], une étape est franchie puisque les peintures des IX^{e} et X^{e} siècles sont considérées non plus comme « préromanes », mais comme appartenant à l'« art carolingien » et à l'« art ottonien », en mettant à l'honneur le concept de « renaissance » artistique. Il analyse donc les peintures dans une culture en plein essor, dont l'impulsion fut donnée par la cour impériale et l'Église. Délimitant les

[31] E. W. ANTHONY, *Romanesque frescoes*, Princeton, 1951.

[32] K. J. CONANT, *Carolingian and romanesque architecture, 800-1200*, coll. « Pelikan History of art », The Harmondsworth ; Baltimore ; Mitcham, 1959.

[33] C. L. RAGGHIANTI, *Art roman, VIII^{e}-XII^{e} siècle*, Paris, 1981.

[34] C. R. DODWELL, *Painting in Europe. 800 to 1200*, Baltimore, 1971. Une vingtaine d'années plus tard, Charles Reginald Dodwell publie un ouvrage dans lequel il adopte la même démarche de recherche : C. R. DODWELL, *The Pictorial Arts of the West. 800-1200*, New Haven ; London, 1993.

territoires et les différentes périodes chronologiques, C. R. Dodwell aborde les peintures, du fait de sa formation d'historien, par le biais du style en les replaçant dans leur contexte historique. Ces décors, présents aussi bien dans les manuscrits que sur les murs des édifices, sont ainsi comparés, rapprochés, dans une démarche visant à mettre en lumière des parentés stylistiques, des transmissions de formes entre les territoires de l'Empire et de l'Italie, voire avec l'Orient. Une large place est accordée à la peinture murale, pour laquelle il évoque les nombreux décors perdus, mais qui peuvent être connus grâce à des écrits (notamment les *tituli*). Il remet donc en cause l'idée de la rareté des décors muraux aux IX^e^ et X^e^ siècles. Par ailleurs, il rappelle que, même s'il existe des filiations stylistiques entre la peinture de manuscrit et la peinture murale, leurs modes d'expression sont différents, notamment à cause du type de support. S'ajoutent les fonctions de ces décors et la question des commanditaires, qui creusent le fossé entre ces deux techniques. La peinture de manuscrit est souvent un art de Cour à caractère privé, alors que peinte sur la paroi d'un édifice, la peinture monumentale s'adresse à des groupes, prenant alors une dimension publique et collective.

* * *

L'étude stylistique des peintures du haut Moyen Âge revêt également une dimension régionale mettant en avant la question de l'influence orientale. Ce type de recherches se concentre sur l'espace méridional de l'Italie qui, par sa position médiane, se situe à la confluence de deux mondes : l'Orient et l'Occident. Ce territoire pose ainsi un certain nombre de problèmes quant à la définition de son style. Cette tendance est initiée au début du XX^e^ siècle par l'étude d'Émile Bertaux, alors élève de l'École Française de Rome, qui présente une thèse sur la peinture de l'Italie méridionale[35]. Soulignant la complexité de l'histoire du territoire de l'Italie du Sud, caractéristique liée aux différentes populations qui occupèrent le territoire (Lombards, Latins, Byzantins), et s'appuyant sur des œuvres jusque-là méconnues, son analyse met en lumière l'existence d'un art bénédictin, monastique. Grâce aux données historiques, il interroge les formes des décors présents sur les territoires de Bénévent, de Capoue, de Salerne et de Naples, démontrant ainsi l'existence d'un « style bénédictin » reconnaissable par l'homogénéité de ses formes et divisé en plusieurs phases d'évolution. À partir de l'observation des peintures dans l'église majeure du monastère et dans la crypte d'Épiphane de San Vincenzo al Volturno (VIII^e^ et IX^e^ siècle), il questionne l'origine de ce style : ces peintures émanent-elles de l'art byzantin ou de l'art romain ? Cette

[35] É. BERTAUX, *L'art dans l'Italie méridionale, De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Rome, 1968 (2^e^ édition).

question n'est pas sans rappeler celles contemporaines émises par Josef Strzygowski[36]. Par la méthode comparatiste, É. Bertaux constate des similitudes entre les formes de San Vincenzo al Volturno et celles de la culture romaine (notamment les décors de Santa Maria Antiqua sur les forums et ceux de la basilique inférieure de San Clemente[37]). Dans ce contexte, les formes byzantines décelables dans les peintures de San Vincenzo al Volturno trouvent leur justification dans l'assimilation de cet héritage par le biais de l'« école romaine ». À partir du X^e^ siècle et surtout au XI^e^ siècle, les données changent : les formes byzantines influencent directement l'art de l'Italie méridionale par le biais du monastère du Mont-Cassin qui, accueillant des artistes grecs sous l'abbé Desiderius (1058-1087), rayonne sur tout le territoire de Campanie. Le Mont-Cassin devient alors un foyer artistique important, dont on trouve les traces dans les manuscrits (rouleaux de l'*Exultet*), mais également dans les décors les églises (comme celle de Sant'Angelo in Formis) et dans les grottes (telle celle dei Santi à Calvi). L'apport des travaux d'É. Bertaux est considérable : d'une part parce qu'il met en lumière des décors quelque peu oubliés, et d'autre part parce qu'il est le premier à lancer l'hypothèse de l'existence d'une école bénédictine avec ses caractéristiques propres, une culture visuelle spécifique dont l'impulsion émanerait du milieu monastique de San Vincenzo al Volturno et du Mont-Cassin. Cette thèse fut majoritairement acceptée par la critique[38], et É. Bertaux ouvrit la voie à une série de recherches tant sur les peintures que sur l'histoire de ce territoire situé à la frontière entre l'Orient et l'Occident[39]. Pour autant, cette analyse du style bénédictin contient ses propres limites. En effet, tous les décors ne sont pas recensés (entre autres Cimitile[40], Olevano sul Tusciano[41]). Par ailleurs, comme l'a écrit Antonio Thiery, É. Bertaux s'est souvent limité à observer uniquement les formes apparentes (gestuelle des personnages par exemple) pour établir des liens entre les décors, sans prendre en considération

[36] J. STRZYGOWSKI, *Orient oder Rom… op. cit.*

[37] Cf Not. 7.

[38] Bien que Pietro Toesca ait été influencé par les travaux d'Émile Bertaux, notamment du point de vue de la méthode de travail, l'historien de l'art italien ne partage pas complètement cette thèse d'école bénédictine. De fait, P. Toesca insiste également sur les apports de l'art carolingien, qui s'expliquement par les nombreux échanges entre la cour franque et les abbayes du Mont-Cassin et de San Vincenzo (P. TOESCA, *Storia dell'arte italiana : Il Medioevo*, t. I, Torino, 1927-1951).

[39] Sur cette question, voir A. PRANDI (dir.), *L'art dans l'Italie méridionale, Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux*, Rome, 1978.

[40] Cimitile, église des Santi Martiri, cf Not. 1.

[41] Grotte del Angelo à Oleveno sul Tusciano, cf Not. 3.

véritablement tous les aspects de la question du style (l'analyse du dessin par exemple)[42].

La découverte des fresques fragmentaires de Santa Sofia de Bénévent en 1947 relance le débat sur la question de l'art bénédictin dans les années 1950-1960, avec notamment les travaux des historiens de l'art Ferdinando Bologna, Géza De Francovich et Hans Belting qui ouvrent à de nouvelles hypothèses[43]. En effet, reconsidérant les peintures campaniennes, G. De Francovich[44] réaffirme l'impossibilité de réduire à un unique dénominateur commun les productions trop distantes d'un point de vue chronologique et esthétique. Toutefois, il met en avant l'idée d'une école régionale campanienne, articulée dans son fond, mais donnant des formes diverses par les influences d'autres écoles régionales et d'un courant oriental[45]. De leur côté, F. Bologna[46] et H. Belting[47], en lien avec les nouvelles études historiques sur le territoire du duché de Bénévent et sur sa Cour, transforment le concept d'« art bénédictin » en celui d'« art bénéventain », sans nier l'impulsion artistique des deux monastères de San Vincenzo al Volturno et du Mont-Cassin qui entretenaient des rapports politico-religieux avec le foyer de Bénévent. À partir de cette thèse, F. Bologna propose l'hypothèse de liens stylistiques entre la Lombardie Mineure et les centres de l'Italie septentrionale (Müstair, Cividale, Malles, etc.) et, par extension, avec les centres carolingiens situés au nord des Alpes. Au contraire, H. Belting revendique l'indépendance de ces productions bénéventaines vis-à-vis de celles de Rome et du monde carolingien. Comparant les peintures murales entre elles et avec les peintures de manuscrit, il utilise le concept de *frühitalianische Tradition*, défendant ainsi l'idée

---

[42] A. THIERY, « La peinture murale », dans A. PRANDI (dir.), *L'art dans l'Italie méridionale… op. cit.,* p. 467-489.

[43] Voir également A. MEDEA, « La pittura bizantina nell'Italia meridionale nel Medioevo (V-XIII secolo) », dans *L'Oriente cristiano nella storia della Civiltà*, Atti del Convegno Internazionale (Roma-Firenze, 1963), Roma, 1964 p. 719-776.

[44] G. DE FRANCOVICH, « Problemi della pittura e della scultura preromanica », dans *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia,* Settimana di studio sull'alto medioevo (Spoleto, 1954), Spoleto, 1955, p. 355-519.

[45] F. ACETO, « Benevento-Cassinese, Arte », dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, t. III, Roma, 1992, p. 366.

[46] F. BOLOGNA, *La pittura italiana delle origini*, Roma ; Dresden, 1962, p. 22-36 ; ID., *La pittura del Medioevo*, Milano, 1966.

[47] H. BELTING, *Die Basilica dei Ss Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus,* Wiesbaden, 1962 ; ID., « Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter », dans *Frühmittelalterlische Studien*, 1, 1967, p. 94-154 ; ID., *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, 1968.

d'une tradition régionale autochtone, née de la confluence d'une tradition tardo-antique et d'apports byzantino-constantinopolitains[48].

Le débat se poursuit dans les décennies suivantes, les chercheurs défendant tour à tour des foyers différents. Ainsi, certains auteurs reprennent l'ancienne thèse de l'influence romaine[49], d'autres défendent les liens stylistiques avec la cour de Bénévent[50] ou la Lombardie Mineure, et d'autres encore proposent d'y voir des rapports avec l'Italie septentrionale, mettant en avant un courant d'échange axé nord-sud[51]. S'y ajoute la proposition de Francesco Aceto qui, acceptant l'idée de l'existence d'une peinture bénéventaine, souligne le rôle important joué par le monastère du Mont-Cassin dans le développement du style des peintures de cette région et propose une terminologie différente : l'« art cassino-bénéventain »[52].

L'analyse régionale de l'art bénéventain ouvre une brèche dans l'approche des vestiges en Italie dont les territoires montrent par leur histoire une grande hétérogénéité qui se ressent également dans la peinture. L'intérêt pour la question de la circulation des formes et des motifs entre le monde latin, le monde grec et byzantin et le monde germanique constitue l'un des thèmes de recherche récurrents à partir des années 1980. En témoigne l'ouvrage sur la peinture italienne du haut Moyen Âge publié sous la direction de Carlo Bertelli[53]. Cette analyse, qui se présente comme un panorama de la peinture en Italie du haut Moyen âge région par région, montre l'impossibilité de trouver à la production visuelle un dénominateur commun. Toutefois, ce repli à l'échelle régionale, au sein duquel les peintures sont étudiées dans leurs dimensions iconographique et stylistique, n'exclut pas les rapprochements avec les territoires en dehors des frontières, bien au contraire. Cette enquête collective vise à mieux appréhender ce que les auteurs appellent la *culture figurative* aux visages multiples à travers les données géopolitiques, religieuses et culturelles. Ainsi, les peintures sont

[48] F. ACETO, « Benevento-Cassinese, Arte », dans *Enciclopedia dell'arte medievale… op. cit*., p. 367.

[49] F. DE'MAFFEI, « Roma, Benevento, S. Vincenzo al Volturno et l'Italia settentrionale », dans *Commentari*, 24, fasc. IV, 1973, p. 255-284.

[50] M. ROTILI, « L'"Exultet" della cattedrale di Capua e la miniatura "beneventana" », dans *Il contributo dell'archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione,* Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici (Capua, 1966), Roma, 1967, p. 197-210.

[51] J. MITCHELL, « The Painting from 1980-81. Excavations at San Vincenzo al Volturno », dans *Archeologia Medievale*, 9, 1982, p. 311-318 ; C. BERTELLI, « Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana », dans G. PREVITALI, F. ZERI (dir.), *Storia dell'arte italiana*, vol. V, Torino, 1983, p. 5-163 ; R. HODGES, J. MITCHELL, « The San Vincenzo Project, 1982. The Third Interim Report. Archeology-Art-Territory », dans *Archeologia Medievale*, 10, 1983, p. 363-380.

[52] F. ACETO, « Benevento-Cassinese, Arte »*... op. cit.*, p. 369.

[53] C. BERTELLI (dir.), *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, 1994.

perçues comme des vestiges, des objets de l'histoire. La multiplicité des styles rencontrés souligne non seulement la circulation des modèles d'une région à une autre, voire d'un pays à l'autre, mais également en arrière-plan la présence de l'Homme (le peintre, le spectateur, voire parfois le commanditaire).

Dans ses travaux sur les peintures rupestres en Italie, Simone Piazza adopte également une approche sociétale[54]. Cet historien de l'art répertorie plus d'une quarantaine de décors peints dans les grottes (d'origine naturelle ou non) entre le VI^e^ et le XIII^e^ siècle, situées dans le Latium et la Campanie du nord, et met en avant la circulation des peintres et des formes jusqu'au milieu du XI^e^ siècle. Ainsi, il pose à nouveau la question de la médiation bénédictine en relevant l'importance du foyer bénéventain, principalement pour les œuvres des IX^e^ et X^e^ siècles comme à Vallerano dans le Latium[55]. Par ailleurs, son analyse des peintures montre que l'apport byzantin reste ténu au regard des styles rencontrés[56]. Toutefois, l'analyse stylistique et iconographique de ces décors lui sert de base à une étude plus large sur ces espaces en prenant en compte leur dimension historico-anthropologique. Sur cette base, S. Piazza interroge les finalités de ces grottes comme installation spécifiquement religieuse et, par conséquent, lieux de culte, espaces sacrés. En effet, en croisant l'analyse de ces peintures avec les données historiques, religieuses et anthropologiques, il tente de saisir l'origine et les spécificités de la civilisation rupestre. Ainsi, il met en avant l'incidence de certains phénomènes religieux et cultuels (l'érémitisme[57], le culte michaélique et le développement des *martyria*) dans la formation et le fonctionnement des peintures qui véhiculent les doctrines de la foi dans le monde rural. Dans cette optique, son approche pluridisciplinaire des décors est donc particulière. Contextualisant ces décors dans leur dimension spatiale, il s'intéresse au rapport qu'entretient la peinture avec son support (la roche), mais également avec l'ensemble de la grotte, autrement dit, à la signification

[54] S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale : Lazio et Campania settentrionale. Secoli VI-XIII*, Rome, 2006 (Thèse de doctorat en Art et Archéologie, soutenue à Paris 1 en 2002). Cet ouvrage fait suite à toute une série d'études sur l'art rupestre en Italie du sud, et notamment aux travaux de Cosimo Damiano Fonseca, ainsi que V. PACE, « La pittura medievale in Campania », dans C. BERTELLI (dir.), *La Pittura in Italia… op. cit.*, p. 243-259.

[55] Grotte del Salvatore à Vallerano, située au nord de Rome. Voir Not. 13.

[56] Sur cette question, voir la synthèse de D. RUSSO, « Peindre sur le roc à l'époque de la réforme de l'Église », dans *Revue de l'art*, 158/4, 2007, p. 63-66.

[57] En cela, il rejette la thèse jusque-là souvent admise selon laquelle l'érémitisme était à l'origine de toutes les installations rupestres en Italie du sud.

des peintures dans leur contexte rupestre. Pour autant, la question du style des peintures de l'Italie du Sud reste une question encore aujourd'hui ouverte[58].

1.1.3 Étude du thème dans la production du haut Moyen Âge depuis les années 1980 : nouvelles perspectives de recherche

Les années 1980 marquent un renouveau de l'analyse de la Crucifixion dans l'iconographie chrétienne, puisque les chercheurs se concentrent exclusivement sur les exemples datés entre le IX^e^ et le début du XI^e^ siècle. Toutefois, il nous faut rappeler ici l'étude, quelque peu en marge pour son époque, de Johannes Reil dans les années 1930[59]. En effet, malgré l'interrogation soulevée quant à l'origine du thème dans l'art paléochrétien et la question de l'influence orientale dans la formation de cette iconographie, il est véritablement le premier à questionner le thème de la Crucifixion dans l'art carolingien, période qui marque un net changement par rapport aux siècles précédents. Son discours s'appuie principalement sur les exemples conservés sur les ivoires et dans les peintures de manuscrits créés au sein de l'Empire carolingien, autrement dit dans les grands centres monastiques et à la Cour. Regroupant les œuvres par « école », il analyse chaque motif et chaque personnage, qu'il relie à la littérature carolingienne (notamment exégétique) suivant un enchainement chronologique. Plaçant ces exemples dans une position prééminente, il s'attache ensuite à analyser l'influence de cette iconographie carolingienne dans les autres territoires, notamment en Italie. De même, comme le fera R. Haussherr trente ans plus tard, il pose la question du passage du Christ vivant au Christ mort, transition qu'il situe au cours du IX^e^ siècle. Le véritable enjeu de son étude réside toutefois dans le constat de l'intérêt accordé à la portée sacramentelle de l'événement au cours du IX^e^ et du X^e^ siècles, les réflexions théologiques carolingiennes ayant influé sur la représentation de la Crucifixion.

Dans les décennies suivantes, quelques travaux assez épars se focalisent sur le thème de la Crucifixion à l'époque carolingienne[60]. Ce n'est qu'à partir des années 1980 que la communauté scientifique s'interroge spécifiquement sur les thèmes iconographiques de la Croix et de la Crucifixion entre le milieu du VIII^e^ et le début du

[58] Voir notamment l'article de S. PIAZZA, « Pittura "beneventana" ? Questioni storiografiche e nuove acquisizioni », dans C. A. QUINTAVALLE (dir.), *Medioevo : Arte e Storia*, Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), Milano, 2008, p. 367-384.

[59] J. REIL, *Christus am Kreuz in der Bildkunst der Karolingerzeit*, coll. « Studien über christliche Denkmäler », Leipzig, 1930.

[60] Entre autres : S. FERBER, « Crucifixion iconography in a group of Carolingian ivory plaque », dans *The art bulletin*, 48, 1966, p. 323-334 ; ID., « Crucifixion iconography in Carolingian ivory carvings of the Liuthard and Metz group », dans *Marsyas*, 11, 1962-64, p. 76.

XI^e siècle, période de transition marquée par une prolifération des représentations. L'on assiste alors à une multiplication des études, dont la spécificité réside dans une approche pluridisciplinaire des objets, notamment par l'introduction du champ de la liturgie. L'image n'est plus l'apanage des seuls historiens de l'art, et les historiens s'intéressent désormais davantage à la culture visuelle, considérée comme une source à part entière. L'image figurative est alors englobée dans une forme de pensée, une culture, qui s'exprime tant à travers les pratiques, que le visuel ou l'écrit.

Deux études majeures ont retenu notre attention. La première concerne les travaux de l'historienne Celia Chazelle, qui interrogea la place de la Passion dans la sphère carolingienne[61]. À partir des nombreuses sources textuelles (traités, commentaires, homélies, poèmes, hymnes, etc.), elle remarque que la Passion du Christ se situe au cœur des préoccupations théologiques à la fin du VIII^e siècle, mais surtout au cours du IX^e siècle, phénomène marquant une nette rupture avec les siècles précédents. Ainsi, les textes exégétiques et liturgiques reflètent la place majeure accordée à la célébration du triomphe du Christ sur la croix à partir de l'époque carolingienne, ce climat s'accompagnant de nombreuses discussions théologiques. En effet, le rôle rédempteur de la mort du Christ sur la croix et la place de son humanité dans le processus de rédemption occupent une position prédominante en même temps que la Cour carolingienne conteste les idées adoptianistes et tente de préciser la question de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie. Ce climat théologique spécifique se répercute dans la conception des images de la Crucifixion et du Christ en croix. S'appuyant sur les nombreux exemples représentés dans les manuscrits et sur les plats de reliures émanant des *scriptoria* carolingiens, elle analyse les différents motifs convoqués à la lueur des sources textuelles. Elle constate l'élaboration d'une iconographie carolingienne de la Crucifixion mettant en avant l'affirmation de la mort du Christ dans sa chair[62] et la valeur rédemptrice de son sacrifice sur la croix par une « sacramentalisation » de la scène. L'auteur établit donc un lien entre le changement iconographique que connaît cette scène à l'époque carolingienne et la nouvelle conception du Christ Sauveur qui se fait également sentir dans les pratiques rituelles. La démarche de C. Chazelle se situe à un autre niveau que celle de R. Haussherr qui

[61] Sa recherche débute en 1985 dans le cadre d'une thèse de doctorat menée sous la direction de J. Pelikan et soutenue à Yale en 1985 (C. CHAZELLE, *The Cross, the Image and the Passion in Carolingian Thought and Art*, Yale University, 1985). Ses recherches furent poursuivies en 2001 dont les résultats sont présentés dans l'ouvrage suivant : ID., *The Crucified God in Carolingian Era : Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge ; New York, 2001.

[62] Qui n'est pas sans rappeler l'hypothèse avancée par R. Haussherr pour justifier le passage du Christ vivant au Christ mort dans l'iconographie chrétienne.

proposa d'identifier un changement de piété au cours de la première moitié du IX^e^ siècle, puisqu'en se focalisant sur la période carolingienne, son contexte historique, théologique, cultuel et religieux, elle démontre que l'image de la Crucifixion doit être appréhendée dans une dimension polysémique, ne se résumant pas simplement à illustrer les récits évangéliques.

La seconde étude est celle de l'historienne de l'art Marie-Christine Sépière qui, à la même époque, parvient à des conclusions semblables[63]. Cependant, elle adopte une approche différente, puisqu'elle procède par les images et non par les sources textuelles. Les œuvres concernées, comprises entre 751 et 987, constituent sa base documentaire. Elles sont répertoriées à travers une grande variété de supports et de techniques, mais avec une prédominance des enluminures et des plats de reliures, témoins conservés en plus grand nombre. L'analyse stylistique et surtout iconographique de ces exemples lui permet de déceler le début d'une tradition iconographique du Crucifié et de la Crucifixion qui se forme progressivement à partir de la fin du VIII^e^ siècle et au cours du IX^e^ siècle. Recoupant ses conclusions avec les textes (exégétiques, homilétiques, etc.), ainsi qu'avec la liturgie[64], elle met en valeur la spécificité de ce moment carolingien, durant lequel les images du Crucifié et de la Crucifixion sont transformées en un phénomène démontrable par la « réduction » de l'aspect spirituel du mystère. De façon générale, il apparaît un changement d'attitude à l'égard de la figure du Crucifié, qui se traduit entre autres par l'établissement d'un lien direct entre ces images et la liturgie carolingienne (introduction de l'image du Christ en croix dans le canon). Ainsi, la mort du Christ se dote à la fois d'une dimension sacramentelle (Eucharistie) et d'une dimension eschatologique (jeu de relations qui se nouent entre le Crucifié et les motifs qui l'entourent).

Les conclusions tirées par C. Chazelle et M.-C. Sépière sont précisées et réaffirmées dans deux colloques internationaux et interdisciplinaires. En effet, en 1999[65]

---

[63] M.-C. SÉPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant, aux origines du crucifix*, Paris, 1994. Cet ouvrage est la version publiée de la thèse de doctorat de l'auteur conduite sous la direction de Carol Heitz et François Bœspflug.

[64] Sur ce point, les recherches de M.-C. Sépière se situent dans le prolongement de celles amorcées par Carol Heitz qui a analysé les rapports entre les formes de l'architecture carolingienne et les pratiques liturgiques de la même époque. Voir C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie*, Paris, 1963 ; ID., « Architecture et liturgie processionnelle à l'époque préromane », dans *Revue de l'art*, 24, 1974, p. 30-47 ; ID., « *More romano*. Problèmes d'architecture et liturgie carolingienne », dans *Roma e l'età carolingia*, Atti delle Giornate di Studio (Spolète, 3-8 maggio 1976), Roma, 1976, p. 27-37 ; ID., *L'architecture carolingienne. Les formes et leurs fonctions*, Paris, 1980 (version publiée de sa thèse de doctorat soutenue en 1978).

[65] B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione. Secoli I – inizio XVI*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Napoli, dicembre 1999), Napoli, 2007. Voir notamment l'article de M.-C. SÉPIÈRE intitulé « La crucifixion carolingienne, précédents et spécificités » (p. 245-279).

puis en 2000[66], la Croix et le Crucifié à l'époque carolingienne sont à nouveau questionnés dans leurs dimensions historique, cultuelle, religieuse et artistique. Grâce au croisement des sources textuelles et visuelles, ces deux rencontres confirment l'importance accordée à la Passion du Christ. L'image du Crucifié, au même titre que son évocation dans la liturgie ou la compréhension de l'événement du Golgotha dans les textes exégétiques, participe à une sorte de *koinè* carolingienne, dans laquelle la dévotion envers le Christ Sauveur occupe une place de premier ordre en même temps que l'Église réaffirme son rôle dans ce processus rédempteur. Cette nouvelle attitude à l'égard du Christ en croix s'exprime donc à la fois dans les écrits et dans les pratiques.

1.2 Le cadre de notre étude

Les études sur l'image de la Crucifixion sont nombreuses et les partis pris différents. Tantôt centrées sur la question de l'iconographie de la mort du Christ sur une période plus ou moins étendue, tantôt privilégiant la dimension stylistique des œuvres, ces recherches n'accordent pourtant qu'un intérêt limité aux exemples appliqués dans les décors monumentaux. Ces œuvres, moins nombreuses que dans les arts du livre, existent cependant bel et bien. Nous avons donc choisi d'examiner ces décors qui, à partir de l'époque carolingienne, prennent une place nouvelle au sein de l'iconographie latine chrétienne.

1.2.1 Définition de la Crucifixion

Le cycle de la Passion admet une grande quantité de scènes, depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'à l'Anastasis ou la Résurrection, se déclinant en autant de séquences qu'il y eut d'étapes narrées dans les sources[67]. Parmi elles, la Crucifixion occupe une

[66] M. C. FERRARI, A. MEYER (dir.), *Il Volto Santo in Europa, Culto e immagini del Crocefisso nel Medioevo*, Atti del Convegno internazionale (Engelberg, 13-16 septembre 2000), Lucca, 2005. Voir notamment principalement la communication de C. CHAZELLE, « Crucifixes and the liturgy in the ninth-century carolingian church » (p. 67-93).

[67] Comme le précise F. Harley MacGowan, l'acception de la Passion diffère d'un champ disciplinaire à l'autre (F. HARLEY-MCGOWAN, « The Narration of Christ's Passion in Early Christian Art », dans *Essay in John Burke et al. Byzantine Narrative : Papers in Honour of Roger Scott*, coll. « Byzantina Australiensia, 16 », Melbourne, 2006, p. 223-224). En effet, d'un point de vue théologique, la *Passio* renvoie à la souffrance rédemptrice du Christ dans ses derniers jours. Dans le domaine littéraire, la narration de la passion commence avec l'Entrée à Jérusalem, continue par la Crucifixion et se conclut avec la Résurrection, comme nous pouvons l'observer dans le *Christus Patiens* de Grégoire de Naziance (cf *Infra* 3.2.4 Le *Christus Patiens* de Grégoire de Naziance). Dans l'iconographie, en revanche, la Passion revêt un sens plus élastique, puisqu'elle désigne à la fois une série comprenant de multiples épisodes, depuis l'Entrée à Jérusalem jusqu'à l'Anastasis ou, au contraire, une séquence moins étendue depuis la Cène jusqu'à l'Anastasis.

place de choix dans l'iconographie chrétienne. Ce thème[68] s'inspire, comme beaucoup d'autres scènes christologiques, des Évangiles canoniques[69] et des textes apocryphes[70]. En effet, les sources scripturaires rapportent que le Christ fut crucifié sur le mont Golgotha entre deux brigands (les larrons). Définir la Crucifixion ne paraît donc pas de prime abord nécessaire, puisque tirée des sources, la même image vient généralement à l'esprit, qui figurerait le Christ en croix accompagné des personnages cités dans les textes (la Vierge, Jean, les soldats, les larrons, etc.). Pourtant, les arts figuratifs ont effectué des choix suivant les besoins et parfois les contingences techniques. Ainsi, la mise en image de cet événement revêt divers aspects : le Christ en croix représenté seul, ou bien accompagné de la Vierge et de Jean, voire d'autres personnages parfois nombreux. Face à cette multiplicité des combinaisons figuratives apparaît une constellation de termes : « Christ en croix », « Crucifié », « Crucifix », « Calvaire », « Crucifiement » et « Crucifixion » sont autant de terminologies possibles. Il paraîtrait logique qu'à un type d'image, suivant son contenu et sa forme, corresponde un *descripteur*[71]. Pourtant, à la lecture des nombreux ouvrages parcourus durant cette recherche, la définition de la Crucifixion, devenue par extension et par commodité la dénomination d'une scène précise dans l'iconographie chrétienne, n'est pas si claire. En effet, la peinture de l'église inférieure de San Clemente à Rome représentant le Christ en croix accompagné de la Vierge et de Jean, est désignée sous le terme de « Crucifiement »[72] ou de « Crucifixion »[73]. De même, les deux Christs en croix accompagnés d'un personnage en adoration dans la crypte de Sankt Georg in Oberzell à Reichenau sont tour à tour nommés « Crucifix »[74] et « Crucifixion »[75].

---

[68] Par « thème », nous entendons « […] une unité structurale élémentaire possédant une cohérence propre et pouvant faire l'objet d'une scène spécifique […] » (J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, p. 265).

[69] Matthieu 27, 33-56 ; Marc 15, 22-41 ; Luc 23, 33-49 et Jean 19, 17-37.

[70] La Passion est décrite notamment dans la *Déclaration de Joseph d'Arimathée*, l'*Évangile de Pierre*, le *Livre du coq*, le *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy* et l'*Évangile de Nicodème*. Cf *infra*, 3 Apocryphes et traditions littéraires secondaires.

[71] Nous empruntons ici ce terme à François Garnier (F. GARNIER, *Thésaurus iconographique : Système descriptif des représentations*, Paris, 1984, p. 35).

[72] « Croix et crucifix », dans H. LECLERCQ, F. CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne… op. cit.,* col. 3086.

[73] M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante, percorsi visivi*, vol. I, Milano, 2006, p. 178.

[74] K. KOSHI, « Die Wandmalereien in der Krypta der St Georgskirche zu Reichenau-Oberzell », dans *Aachener Kunstblätter*, 60, 1994, p. 87-96 ; M. EXNER, « Die Wandmalereien der Krypta von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1995, p. 153-180.

[75] Voir notamment J. BECKWITH, *L'Art du Haut Moyen Âge*, Paris, 1993, p. 90 ; A. DAVRIL, E. PALAZZO, *La vie des moines au temps des grandes abbayes*, Paris, 2000, p. 234.

Lorsque l'image montre le Christ cloué à la croix, les termes de « Christ en croix » ou de « Christ crucifié », employés bien souvent comme synonyme, sont les plus appropriés. Le Christ en croix désigne généralement le motif isolé du cycle de la Passion : il se définit alors comme un motif à valeur symbolique et cultuelle[76]. Cette terminologie est également employée pour nommer précisément le personnage du Christ au sein d'une composition plus large, narrative ou non. Quoi qu'il en soit, dans bon nombre d'ouvrages le terme de « Christ en croix » est souvent utilisé pour marquer une distinction avec le motif de la croix (nue)[77]. Cette observation est d'autant plus valable pour la question du « Crucifix », dont le terme vient souvent se greffer à celui de « Christ en croix ». En cela, les titres des travaux les plus anciens sont assez symptomatiques[78] : le caractère christocentrique de ces études donne au terme « Crucifix » une dimension générique évoquant la représentation du Christ en croix, envisagée en opposition au signe de la croix nue, et ce, quels que soient le médium et/ou la technique envisagés. Ainsi, « Crucifix » peut être employé dès lors qu'il s'agit de nommer le Christ en croix représenté seul[79] ou, au contraire, de spécifier le Christ en croix au sein d'une composition plus large. Dans cette perspective, le Crucifix et la Crucifixion ne montrent que peu de différences « […] que celles de la disposition et de la multiplicité des accessoires, s'étendant sur un plus grand espace »[80]. Cependant, le caractère mobilier du Crucifix et son indépendance par rapport à la paroi de l'édifice sont parfois des facteurs déterminants dans l'usage de cette terminologie. En effet, « Crucifix » peut désigner le Christ en croix en tant qu'objet transportable lors des célébrations liturgiques, et relève davantage d'une dimension iconique, opposée à la dimension narrative d'une scène plus développée : la Crucifixion[81]. Mais ce caractère

[76] R. ALCOY, « Christ », dans X. BARRAL I ALTET (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, 2003, p. 195-202 et particulièrement p. 200.

[77] C'est le cas dans l'article de R. Alcoy consacré au Christ (*Ibid*., p. 195-202) : souhaitant montrer l'évolution de l'image du Christ en croix dans l'iconographie chrétienne, elle souligne la distinction entre ces deux motifs, distinction lui permettant de mettre en valeur la transition entre la croix, très représentée dès les premiers siècles chrétiens et le Christ en croix, qui n'apparaît que tardivement dans l'iconographie.

[78] Entre autres, dans l'ouvrage de H.-L. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, « Iconographie de la croix et du crucifix », *op. cit.* ; l'article « Croix et crucifix », dans H. LECLERCQ et F. CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne… op. cit,* col. 3045-3090. Voir également les travaux suivants : de L. BRÉHIER, *Les Origines du crucifix… op. cit.* ; P. THOBY, *Le Crucifix… op. cit*.

[79] Cette dénomination est souvent employée pour nommer les sculptures portatives représentant le Christ en croix. Toutefois, dans certains cas, par exemple celui des deux Crucifiés peints accompagnés d'un personnage en adoration dans la crypte de Sankt Georg in Oberzell à Reichenau, le terme de Crucifix peut également être utilisé. Voir Not. 4.

[80] H.-L. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, « Iconographie de la croix et du crucifix », *op. cit.*, p. 213.

[81] D. RUSSO, « Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIII^{e} siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen Âge »,

autonome ne semble pas aux yeux de tous être une condition nécessaire justifiant l'emploi du terme Crucifix, comme en témoigne l'article de G. Jászai dans l'*Enciclopedia dell'arte médiévale* :

> Con il termine crocifisso, si intende la rappresentazione della croce con sopra Cristo, indipendentemente da materiale, tecnica, misure, contesto iconografico e funzione iconica. La specificazione crocifisso autonomo, usata talvolta in tempi recenti, è ingannevole e deriva principalmente da un orientamento museale ; è molto più importante considerare che la raffigurazione della croce, immagine e veicolo d'immagine al tempo stesso, e quella del corpo crocifisso hanno sempre costituito – e ancora costituiscono, se lo permette lo stato di conservazione – un'unità di significato : trattarli separatamente è pertanto metodologicamente inadeguato.[82]

Une conception similaire est mise en exergue dans le *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*[83]. Ces définitions nous amènent donc à considérer le Crucifix comme un terme générique, désignant le motif du Christ en croix, quels que soient la technique, le médium ou la fonction de l'objet. Par extension, la Crucifixion serait donc une représentation élargie et narrative de la mort du Christ, inspirée des sources et faisant intervenir d'autres protagonistes cités dans les textes. Toutefois, le terme « Crucifiement » est souvent convoqué pour désigner ce type de scène. En effet, il est utilisé par H.-L. Grimouard de Saint-Laurent[84] et par F. Cabrol[85] pour signifier la représentation du Christ en croix encadré de personnages, tels que la Vierge, Jean, le porte-lance, le porte-éponge, etc. Cette spécificité ne concerne pas uniquement les premières études, puisque dans les années 1960, A. Grabar[86] et L. H. Grondijs[87] usent indistinctement de « Crucifiement » et de « Crucifixion ». Ainsi, ces termes sont parfois employés comme synonymes, ou au contraire, désignent deux choses différentes. En effet, L. Bréhier paraît marquer une distinction : « Crucifiement » semble désigner la scène historique et « Crucifixion » nommer le thème iconographique[88]. De même, Jean-

---

dans *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, t. XCVI, n° 2, 1984, p. 647-717, en particulier p. 648, n. 5.

[82] G. JÁSZAI, « Crocifisso », dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. V, Rome, 1994, p. 577.

[83] D. RUSSO, « Crucifix », dans P. CHARRON et J.-M. GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, 2009, p. 286-288.

[84] H.-L. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT, « Iconographie de la croix et du crucifix », *op. cit.*

[85] « Croix et crucifix », dans H. LECLERCQ, F. CABROL, *Dictionnaire d'archéologie… op. cit*.

[86] A. GRABAR, « Peintures du haut Moyen Âge en Italie centrale », dans *Cahiers archéologiques*, XIX, 1969, p. 236-239.

[87] L. H. GRONDIJS, *L'Iconographie byzantine du Crucifié… op. cit*.

[88] L. BRÉHIER, *Les Origines du crucifix… op. cit*.

René Hesbert emploie « Crucifiement » dès lors que les figures du porte-lance et du porte-éponge sont réunies autour du crucifié[89]. Toutefois, cette spécificité ne parait pas trouver d'équivalent dans les autres ouvrages parcourus.

À partir des années 1970, le terme de « Crucifiement » a tendance à disparaître au profit de celui de « Crucifixion », dès qu'il s'agit de nommer la représentation de la mort du Christ encadré de personnages. Il n'est guère employé que par Jacques De Landsberg qui précise que, par « Crucifiement », il faut entendre l'action de crucifier[90]. Cette signification pourrait donc justifier l'emploi de ce terme par Hans Eichler pour désigner la peinture de la crypte de Sankt Maximin de Trèves[91], puisqu'elle comporte deux personnages en train de clouer les pieds du Christ[92]. Mais cette définition n'est pas partagée par F. Garnier, qui propose dans son *Thesaurus iconographique* une différenciation entre « Crucifixion » et « Crucifiement »[93]. Il prescrit d'utiliser le terme de Crucifixion lorsqu' « […] il y a scène, avec spectateur, guerriers ou divers saints du Nouveau Testament »[94]. Au contraire, le Crucifiement serait un terme général qui regrouperait les différentes séquences ayant eu lieu sur le Golgotha : Jésus dépouillé de ses vêtements, le Tirage au sort de la tunique, Jésus cloué sur la Croix, l'Élévation de la Croix, la Présentation du vinaigre, Le coup de lance, la Mort du Christ et le Calvaire. C'est dans cette même acception qu'est employé le terme de « Calvaire » chez L. Bréhier[95], révélant ainsi un certain flottement dans la définition, du moins dans les ouvrages les plus anciens. D'un point de vue étymologique, le Calvaire renvoie au lieu même de la Passion où, d'après Tertullien, Adam fut enseveli et le Christ crucifié[96]. Ce terme est la latinisation de « lieu du Crâne » cité dans les évangiles et prend le nom de « Golgotha » en grec. La représentation du Calvaire désigne donc la colline sur laquelle Jésus fut crucifié, prenant parfois la forme du crâne comme idéogramme dans les

---

[89] J.-R. HESBERT, *Le problème de la transfixion du Christ dans les traditions : biblique, patristique, iconographique, liturgique et musicale*, Paris ; Tournai ; Rome, 1940.

[90] J. DE LANDSBERG, *L'art en croix : Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, 2001, p. 12-13.

[91] H. EICHLER, « Peintures murales carolingiennes à St Maximin de Trèves », dans *Cahiers archéologiques*, VI, 1952, p. 83-90.

[92] Cf Not. 12.

[93] F. GARNIER, *Thesaurus iconographique… op. cit.*, p. 138-139.

[94] *Ibid*. Par « scène », F. Garnier entend « […] une image qui recouvre toutes les compositions dans lesquelles l'être humain ou divin, seul ou non, est représenté en action […]. Il ne faut pas confondre les gestes de l'homme qui accomplit une action et les gestes qui expriment un état. […] Dans le premier cas, on utilise le descripteur *scène*, dans le second le descripteur *figure* ou *portrait*. » (*Ibid.*, p. 44).

[95] L. BRÉHIER, *Les Origines du crucifix… op. cit*., p. 48.

[96] Sur cette légende voir l'article « Calvaire », dans H. LECLERCQ, F. CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne… op. cit*., II/2, col. 1755-1756.

représentations. Dans les dictionnaires récents, la notion de Calvaire est associée généralement à celui de l'épisode du Portement de croix, qui connut à partir du XV^e siècle un développement iconographique singulier, désigné sous le terme de « Montée au Calvaire »[97]. Derrière ce terme, qui semble n'avoir été employé qu'assez tardivement au cours du Moyen Âge, nous trouvons également des résonnances dans les pratiques liturgiques et dévotionnelles à travers, entre autres, la *Via Crucis* et la *Via Dolorosa*[98]. Par extension tardive et plus populaire, le Calvaire désigne également un monument commémorant la Passion, où le Christ, Marie, Jean et parfois les larrons sont représentés. Il est placé près d'une église, d'un cimetière ou jalonne les chemins et les routes. Pourtant, F. Garnier indique que, d'un point de vue strictement iconographique, le Calvaire représente le « [...] Christ en croix entre Marie et Jean, en présentation [...] »[99] et ajoute qu'il faut noter « [...] les noms des autres personnages qui sont éventuellement associés à cette présentation »[100]. La distinction entre Calvaire et Crucifixion résiderait donc, selon lui, dans la manière de représenter la scène : la première serait une *présentation* et la seconde une *action* avec des spectateurs et d'autres acteurs. Cette idée supposerait que le porte-lance et le porte-éponge soient absents du Calvaire, mais présents dans la Crucifixion.

Les terminologies pour spécifier les différentes séquences de la Crucifixion sont nombreuses et répondent aux multiples possibilités figuratives qu'offre la représentation de la mort du Christ sur la croix. Les motifs et les formes convoqués varient d'une composition à l'autre. Mais, que l'on se situe devant une image représentant seulement le Christ en croix ou devant une représentation élargie, la scène se réfère au même événement et offre une vision plus ou moins déployée du récit. Par ailleurs, quels que soient les choix figuratifs, le terme de « Crucifixion » est privilégié dans les études les plus récentes[101] dès lors que le Christ est représenté sur la croix et accompagné d'un ou de plusieurs personnages. C'est cette acception que nous choisissons : la Crucifixion doit s'entendre comme une *mise en scène,* une construction visuelle ayant pour référent la mort du Christ narrée dans les sources textuelles, et ce, indépendamment des

[97] Voir D. RUSSO, « Calvaire », dans P. CHARRON et J.-M. GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art… op. cit.*, p. 186-187.

[98] Ces pratiques sont tardives par rapport au cadre de notre étude. Sur la question du Chemin de Croix et sur ses évolutions, voir J.-M. PICARD, « Chemin de croix », dans C. BAUMGARTNER, M. OLPHE-GALLIARD (dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : doctrine et histoire*, t. II, vol. I, Paris, 1953, col. 2576-2606.

[99] F. GARNIER, *Thesaurus iconographique… op. cit.*, p. 138.

[100] *Ibid*.

[101] Notamment dans l'étude de M.-C. SÉPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant… op. cit.*, ainsi que dans les Actes du colloque sur la Croix tenu en 1999 à Naples : B. ULIANICH (dir.), *La Croce… op. cit*.

personnages et des motifs environnant le Crucifié. Toutefois, les termes de « Christ en croix » et de « Crucifié » ne seront pas écartés lorsqu'il s'agira d'analyser spécifiquement ce motif. De même, et afin d'éviter toute équivoque, le terme de « Crucifix » sera utilisé lorsqu'il s'agira de nommer l'objet mobilier.

1.2.2 Limites chronologiques : du IX^{e} au début du XI^{e} siècle

Appliquer des limites chronologiques à notre analyse, même si ce procédé paraît de prime abord arbitraire, s'avère nécessaire au regard des nombreuses études déjà produites sur la question. La période envisagée par notre étude est assez courte : débutant dans les années 780-800 et finissant à la fin du X^{e} siècle ou au début du XI^{e} siècle, autrement dit aux alentours de l'an mille, elle s'étend *grosso modo* sur deux siècles. Ces limites furent dictées avant tout par l'observation des œuvres elles-mêmes.

Le début de la période retenue se justifie par cette étape charnière située dans les années 780-800, durant laquelle la Crucifixion, en tant que thème, joue un rôle sans précédent dans l'iconographie chrétienne latine. En effet, nous assistons d'une part à une augmentation notable du nombre d'images, visibles surtout dans les arts du livre, et d'autre part à une codification iconographique de cette scène. Ce phénomène ne fut pas brutal, puisqu'il commence à s'opérer sous le règne de Pépin dans les années 750 dans la zone franque. Mais c'est véritablement dans les années 780-800, autrement dit sous le règne de Charlemagne, que cette évolution se fait davantage ressentir. Or, les images, quelles qu'elles soient, ont été créées par des hommes vivants dans une société donnée. Elles s'inscrivent donc dans un contexte historique, politique et religieux, que l'on ne peut négliger. Face à ce constat, la tentation est grande de relier ce changement à l'entité carolingienne, c'est-à-dire l'Empire et la société qu'il suppose, situant ainsi les productions visuelles au sein d'une démarche de périodisation historique et par-delà, une sorte de politisation du phénomène artistique.

L'idée d'un art carolingien correspondant à la dynastie carolingienne au pouvoir a souvent été exploitée. Les Carolingiens, motivés par la volonté de *renovatio imperii* et guidés par la foi, organisent une politique d'unification de l'Europe occidentale grâce à la collaboration des pouvoirs temporel et spirituel, l'Église affirmant sa place et son rôle dans la société occidentale. Comme le note J. Chélini, entre 750 et 900 s'opère progressivement une identification entre la société civile de l'Empire et la société religieuse des Grands, entre l'Empire chrétien et l'Église d'Occident, générant peu à

peu la conscience d'une chrétienté latine, d'un *populus christianus*[102]. Sur les bases d'un christianisme reprenant le modèle élaboré dans l'Empire romain (sous Constantin), les Francs élaborent une synthèse idéologique universaliste qui associe prédication religieuse et pouvoir politique en vue d'une expansion de la chrétienté vers le cœur de l'Europe[103]. L'adhésion religieuse de la dynastie germanique scelle le pacte entre les Carolingiens et l'Église latine : Charlemagne se dote, grâce à son couronnement en 800, d'une aura complexe faite de sacralité et de sainteté[104] et devient garant du peuple dans la quête de Salut. La culture latine de l'Église romaine (et de ses institutions) et la monarchie franque deviennent les piliers de la *renovatio imperii*. L'effort d'unification, entamé par Pépin le Bref et suivi par ses successeurs, s'est traduit par des réformes : monastique, avec la généralisation de la règle de Saint Benoît pour l'ensemble des communautés de l'Empire, ainsi que la création des chapitres de chanoines ; liturgique par l'adoption d'un rite calqué sur celui de Rome, non sans adaptations[105]. Cette impulsion touche également la culture et l'art par la construction de monastères, la rénovation des églises en fonction des nécessités liturgiques, leur décoration, l'ornementation des livres liturgiques copiés et révisés. Émerge alors une nouvelle culture, promue par la Cour carolingienne et véhiculée par le monachisme, qui devient un instrument de gouvernement. Cet élan est souvent qualifié de « renaissance carolingienne ». Sans en nier l'importance, l'idée de renaissance reste toutefois à tempérer, d'une part parce qu'il s'agit d'un phénomène de courte durée (une cinquantaine d'années) et d'autre part, parce que les bases de cette renaissance puisent dans les sociétés antérieures[106]. Comme l'a démontré P. Riché, l'expression de « renaissance carolingienne »

---

[102] J. CHÉLINI, *L'Aube du Moyen Âge : Naissance de la chrétienté occidentale. La vie religieuse des laïcs dans l'Europe carolingienne (750-900)*, Paris, 1991, p. 35-36. Sur l'émergence de la conscience d'une chrétienté latine, voir également P. RICHÉ, *Les Carolingiens. Une famille qui fit l'Europe*, Paris, 2010 (2e édition).

[103] G. TABACCO, *Universalisme et idéologies politiques. De l'Antiquité tardive à la Renaissance*, trad. D. Arasse, Paris, 2001, p. 25.

[104] *Ibid*., p. 28-30.

[105] À la demande de Charlemagne, le pape Hadrien (772-795) lui envoie vers 785-786 un exemplaire de l'*Hadrianum*, sacramentaire romain alors en usage. Mais ce manuscrit, destiné à l'origine à la liturgie pontificale, était sous une forme incomplète. Il fut par conséquent corrigé et augmenté d'adjonctions nécessaires à l'adaptation du rite romain en pays franc, donnant *in fine*, une liturgie hybride mêlant des apports romains et gallicans avec la persistance de cultes locaux et régionaux (A. G. MARTIMORT (dir.), *L'Église en prière. Introduction à la liturgie*, t. III : *Les sacrements*, Paris, 1984). Sur cette question : C. VOGEL, « La réforme liturgique sous Charlemagne », dans W. BRAUNFELS (dir.), *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben,* vol. II : *Das Geistige Leben*, Düsseldorf, 1965, p. 217-232.

[106] La question d'une renaissance carolingienne sur le plan liturgique a été remise en question ces dernières années : voir P. BERNARD, *Transitions liturgiques en Gaule carolingienne. Une traduction commentée des deux « lettres » faussement attribuées à l'évêque Germain de Paris*, Paris, 2008 (notamment p. 22-29).

> […] utilisée pour la première fois en 1839 par J. J. Ampère, ne doit pourtant faire croire qu'avant l'avènement des Carolingiens au pouvoir, l'Occident était livré aux forces de la barbarie et de l'obscurantisme. Sur les ruines de la culture romaine qui avait survécu jusqu'au VII^e siècle, une nouvelle culture d'inspiration chrétienne s'était édifiée en Espagne, Italie et dans les îles Britanniques, prémices de la renaissance des temps carolingiens. Les princes goths et lombards, les moines irlandais et anglo-saxons encourageaient les études et ont laissé des œuvres de grande valeur. Le mérite des Carolingiens est d'avoir su exploiter les premières manifestations du réveil culturel de l'Occident, d'avoir restauré les écoles, d'avoir regroupé autour d'eux lettrés et artistes en les patronnant et en les encourageant.[107]

Cet Empire, que Charlemagne et ses successeurs se sont efforcés de restaurer et de maintenir, montre dès le milieu du IX^e siècle des faiblesses. Avec le partage de Verdun en 843, le vaste espace, s'étendant d'Est en Ouest de la France à la Bavière et du Nord au Sud de la Saxe à la Lombardie (en incluant également le duché de Spolète), montre le début d'une dislocation progressive, tant du point de vue géographique que politique (Fig. 1 et 2). À la mort de Charles le Chauve en 877, la Cour perd peu à peu sa position stratégique au cœur du système centralisé et la culture universaliste est reprise aux mains des monastères et des cathédrales. Les descendants carolingiens s'efforcent tant bien que mal de maintenir leur pouvoir dans le royaume de France jusqu'à l'avènement d'Hugues Capet en 987, mais leur autorité reste limitée[108]. À la fin du IX^e siècle et dans la première moitié du X^e siècle, l'Empire en tant qu'entité politique n'existe plus[109]. Cependant, l'idée impériale survit grâce à une sorte de « tradition » carolingienne, qui joue un rôle important dans la renaissance de l'Empire dans les territoires germanique en 962 avec le sacre d'Otton I^er. L'idéal d'unification est alors repris par une famille extérieure à la lignée carolingienne qui, grâce à l'appui de l'Église romaine, tente de restaurer le *Sacrum Imperium Romanorum*, mais en se tournant vers l'Europe centrale (Fig. 3). Cet événement marque la réalisation d'une nouvelle unité européenne dirigée par Otton I^er (alors considéré comme le successeur de Charlemagne), mais aussi par l'aristocratie laïque et religieuse, dont l'empereur

[107] P. RICHÉ, *Les Carolingiens… op. cit*., p. 354.

[108] Voir F. BOUGARD, L. FELLER, R. LE JAN (dir.), *Les élites au haut Moyen Âge : Crises et renouvellements*, Actes de la rencontre de l'École Française de Rome (Rome, 6-8 mai 2004), Turnhout, 2010, en part. S. AIRLIE, « Les élites en 888 et après, ou comment pense-t-on la crise carolingienne ? » p. 425-437.

[109] Sur la notion d'« empire » : R. FOLZ, *L'idée d'empire en Occident du V^e au XIV^e siècle*, Paris, 1953, et M. PARISSE « Empire », dans J. LE GOFF, J.-C. SCHMITT (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, 1999, p. 346-359.

contrôle les élections. Dans ce climat, la culture et les arts visuels trouvent un nouvel élan, puisant dans les formes de la culture carolingienne[110]. Cette culture est relayée par l'Église et ses différentes institutions, parmi lesquelles les monastères figurent au premier plan. Parallèlement, se généralise aux alentours de l'an mille, ce que certains historiens appellent la « mutation féodale »[111]. Ce nouveau système social se traduit à la fois par la formation progressive des liens de dépendance dans lesquels les princes et les seigneurs occupent désormais une place de choix au détriment de l'empereur ou du roi, mais aussi par le morcellement des territoires de l'Europe occidentale[112]. Ce phénomène puiserait ses racines dans le X^e^ siècle[113], voire dès l'époque carolingienne, et trouverait sa maturité vers 1100[114].

Figure 1 : L'Empire de Charlemagne au début du IX^e^ siècle (d'après J. HUBERT, J. PORCHER, W. F. VOLBACH, 1967, pl. 376)

[110] P. RICHÉ (dir.), *L'Europe de l'an mil*, Paris, 2001.

[111] J.-P. POLY, É. BOURNAZEL, *La mutation féodale, X^e^-XII^e^ siècle*, Paris, 2004 (3^e^ édition).

[112] Sur la naissance et le développement de la société féodale, voir, entre autres, l'ouvrage de M. BLOCH, *La société féodale*, Paris, 1994 (7^e^ édition).

[113] R. FOSSIER, *Enfance de l'Europe, X^e^-XII^e^ siècle. Aspects économiques et sociaux*, Paris, 1989 (2^e^ édition).

[114] Sur cette question : A. GUERREAU, *Le féodalisme, un horizon théorique*, Paris, 1980 ; J. BASCHET, *La civilisation féodale, de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, 2004.

Figure 2 : L'Europe occidentale lors du partage de Verdun (d'après G. DUBY, 2007, p. 89)

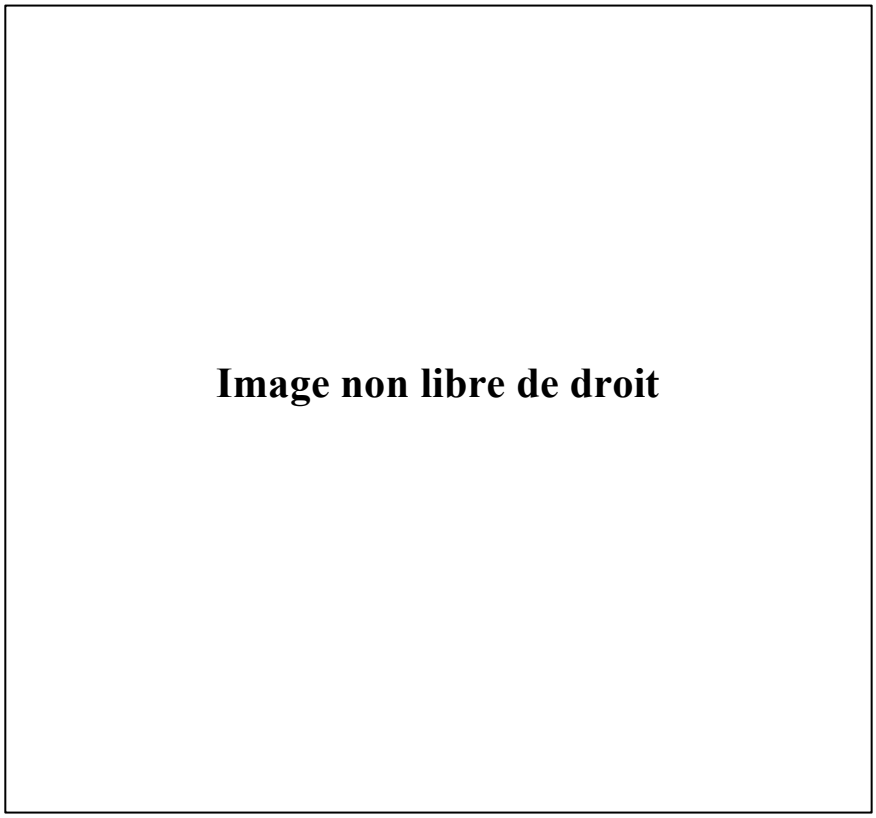


Figure 3 : L'Europe occidentale en l'an mille (d'après G. DUBY, 2007, p. 92)

Ainsi, bien que la méthode de la périodisation soit commode, définir d'un point de vue chronologique la période carolingienne, ainsi que l'art y répondant, est moins évident qu'il n'y parait. L'approche historique offre des possibilités diverses par les événements politiques survenus entre 750 et l'an 1000. Cette période correspond-elle à celle de l'Empire carolingien, c'est-à-dire 800-843 en sachant que les notions de Chrétienté et d'Occident survivront au partage du territoire ? Ou s'agit-il de l'ensemble de la période pendant laquelle les Carolingiens ont été au pouvoir, c'est-à-dire de 754 à 987 ? Au contraire, se termine-t-elle avec l'avènement d'Otton en 936, qui marque le début d'une autre entité politique ?

Du point de vue du fait artistique, les historiens de l'art considèrent généralement les *Évangiles de Gundohinus* produits en 754[115] comme le premier élan de l'art carolingien, le faisant ainsi coïncider avec le début de la dynastie carolingienne[116]. Néanmoins, ils remarquent l'existence d'une dichotomie entre l'histoire politique et l'art, puisque le premier exemple d'« œuvre carolingienne » est plus tardif, matérialisé par l'*Évangéliaire de Godescalc*[117] datant de la fin du VIII^e^ siècle et commandé par Charlemagne lui-même[118]. Cette période marque le début d'une impulsion sensible aussi bien dans l'architecture avec l'adaptation des formes aux nouvelles exigences liturgiques, que dans les arts visuels. Au regard des œuvres monumentales qui nous sont parvenues, nous pouvons également observer une corrélation entre l'évolution des formes et la consolidation de la position des Carolingiens dans l'Europe latine. En effet, les plus anciens témoignages de la Crucifixion dans l'art monumental remontent à la fin du VIII^e^ siècle ou du début du siècle suivant. Ce thème n'est pourtant pas absent de l'iconographie occidentale, puisque nous en trouvons des témoignages à Rome dès le milieu du VIII^e^ siècle (Santa Maria Antiqua). Mais ces représentations revêtent une dimension davantage iconique, montrant ainsi que l'art romain du VIII^e^ siècle reste encore attaché à des traditions picturales venues d'Orient[119] et que les formes provenant de l'Empire carolingien n'ont pas encore pénétré ces territoires. La culture de l'Occident semble donc reposer principalement sur l'œuvre de Charlemagne et de ses

[115] Autun, Bibliothèque municipale, 3.

[116] J. HUBERT, J. PORCHER, W. F. VOLBACH, *L'Europe des invasions… op. cit.*, p. 71.

[117] Évangéliaire de Godescalc, dit « de Charlemagne », Paris, BNF, Nouv. acqu. lat. 1203, fait entre 781 et 783.

[118] J. GAEHDE, *Peinture carolingienne*, Paris, 1977, p. 7.

[119] Cette conception de l'image à Santa Maria Antiqua à Rome s'explique par la présence d'une communauté grecque dans cette église qui faisait office au VIII^e^ siècle de diaconie. Voir H. BELTING, « Eine Privatkapelle im frühmittelaterlichen Rom », dans *Dumbarton Oaks Papers*, 41, 1987, p. 55-69 ; J. OSBORNE, J. R. BRANDT, G. MORGANTI (dir.), *Santa Maria Antiqua al Foro Romano : Cento anni dopo,* Atti del Colloquio internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), Roma, 2004.

successeurs, ainsi que des intellectuels de la Cour placés à la tête des monastères de l'Empire. Dans ce contexte, l'art carolingien se définit donc bien souvent comme un art de Cour[120], voire un « art de pouvoir »[121].

Situer la fin de cet art paraît, en revanche, plus problématique. Il semblerait ne pas y avoir d'œuvre à proprement parler marquant la fin du style. Les historiens de l'art estiment généralement qu'il existe le début d'un « déclin » de l'art carolingien sous le règne de Charles le Chauve (840-877), mais qu'il perdure de façon sporadique au-delà de ce règne dans les territoires germaniques et dans les Îles Britanniques, surtout à partir des années 960[122].

Le X^e^ siècle, parfois qualifié de « troisième renaissance carolingienne »[123], et la dynastie ottonienne s'appuient sur l'héritage carolingien, montrant ainsi une continuité culturelle entre le IX^e^ et le début du XI^e^ siècle[124]. Or, l'observation des Crucifixions de la fin du X^e^ siècle ou du début du siècle suivant montrent une persistance des formes établies à l'époque carolingienne[125].

> Ces civilisations, issues de la renaissance carolingienne, en portent certains traits caractéristiques et c'est pourquoi, malgré des distinctions assez profondes suivant les lieux et les temps, nous croyons pouvoir les englober dans un vaste cycle culturel qui se

---

[120] J. HUBERT, « Quelques sources de l'art carolingien », dans *I Problemi della civiltà carolingia,* Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 26 marzo-1 Aprile 1953), Spoleto, 1954, p. 215-225.

[121] Nous empruntons ici le terme employé par X. Barral i Altet (X. BARRAL I ALTET, « Esiste un'arte di un territorio politico ? Il caso 'Neustria' da Dagoberto a Carlo Magno », dans V. PACE (dir.), *L'VIII secolo : un secolo inquieto,* Atti del Convegno internazionale di studi (4-7 dicembre 2008, Cividale del Friuli), Cividale del Friuli, 2010, p. 243-251) qui questionne les relations possibles entre la notion de territoire politique et celle d'art.

[122] Notamment H. E. KUBACH, *L'art de l'empire… op. cit*.

[123] « On a souvent parlé de "Renaissance ottonienne" — on peut parler de "troisième Renaissance carolingienne", car on constate que les idées sur la culture restent les mêmes, que le programme des auteurs est semblable, avec une tendance à pousser plus loin les valeurs de l'humanisme. » (P. RICHÉ, *Les Carolingiens… op. cit.*, p. 53. Voir également du même auteur *Les Grandeurs de l'an mille*, Paris, 1999, p. 167 et suivantes).

[124] L'absence de rupture s'observe dans les arts figuratifs (C. CECCHELLI, « Pittura e scultura carolingie in Italia », dans *I problemi della civiltà carolingia… op. cit.*, p.184), et plus précisément dans l'iconographie de la Crucifixion (M.-C. SÉPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant… op. cit.*), mais également dans la littérature (M. GIBSON, « The continuity of Learning (850-1050) », dans *Viator*, VI, 1975, p. 1-13). De même, I. Rosé a récemment souligné l'existence d'une continuité des pratiques d'enseignements et des modes de pensées dans le contexte monastique entre le VIII^e^ et le X^e^ siècle (I. ROSÉ, « Les origines de Cluny, le Cluny des origines. Réflexions sur la construction d'une domination monastique au premier âge féodal », dans D. IOGNA-PRAT *et al.* (dir.), *Cluny. Les moines et la société du premier âge féodal*, Rennes, 2013, p. 35-51.

[125] L'extension de la période carolingienne jusqu'à la fin du X^e^ siècle a d'ailleurs été proposée par M.-C. Sépière dans son étude sur la Crucifixion dans les arts mineurs (M.-C. SÉPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant… op. cit.*).

termine lorsqu'au début du XI^e siècle apparaissent les premiers fruits de la réforme clunisienne, les premières constructions romanes, les premières manifestations de la féodalité consciente et organisée.[126]

Bien qu'aujourd'hui l'idée d'une rupture nette entre l'avant et l'après l'an mille ne soit plus acceptée[127], nous observons cependant l'amorce d'un changement de conception et de figuration dans la représentation du Christ en croix à cette période. L'attrait pour la dimension humaine, voire souffrante, du Christ est davantage rendu visible à partir du XI^e siècle : la représentation corporelle change au profit d'une attention accrue aux détails anatomiques (notamment le buste)[128], et la mort est d'autant plus affirmée. C'est donc sur cette date qui clôt le millénaire, plus symbolique que marquant une véritable rupture d'un point de vue historique, que s'achève notre enquête.

1.2.3 Un Empire au-delà de ses frontières : l'Europe latine chrétienne

Interroger les images de la Crucifixion au sein de la société carolingienne nous a conduit indéniablement à nous centrer sur la partie occidentale de l'Europe chrétienne. Bien sûr, illustrer ce moment n'est pas l'apanage des seuls occidentaux, bien au contraire, puisque les Orientaux représentèrent cette scène beaucoup plus tôt[129]. Néanmoins, le couronnement de Charlemagne en 800, légalisant ainsi ses conquêtes, provoque la séparation politique, voire idéologique entre Orient et Occident[130]. De plus, la prise en compte de ces deux pôles se heurterait dans notre perspective à un problème : celui de la conception de l'image qui, avec la crise iconoclaste, scelle la scission entre les deux entités politiques. Comme l'a démontré Herbert Leon Kessler[131], les Occidentaux développent à partir des années 700 une théorie de l'image, renforcée à

---

[126] E. DE BRUYNE, *Études d'esthétique médiévale, t. I, De Boèce à Jean Scot Erigène*, Genève, 1975, p. 165.

[127] « Il n'y a pas un avant et un après l'an mil, il n'y a pas de "mutation de l'an mil", il y a, au contraire, continuité entre la fin du X^e siècle et le début du siècle suivant, continuité dans tous les domaines : politique, économique, intellectuel, artistique. » : P. RICHÉ (dir.), *L'Europe de l'an mil… op. cit.*, p. 7.

[128] Voir *infra*, Troisième partie – Peindre la Crucifixion sur le mur à l'époque carolingienne et « postcarolingienne ».

[129] Cf *infra*, 4 De la figuration de la Croix et du Crucifié entre le II^e et le VIII^e siècle.

[130] T. VELMANS, « De l'iconoclasme à la renaissance macédonienne (VII^e-X^e siècle) », dans E. CARBONELL, R. CASSANELLI (dir.), *La Méditerranée et l'art. De Mahomet à Charlemagne*, trad. D. Arasse et C. de Montclos, Paris, 2001, p. 133. Voir également G. TABACCO, *Universalisme et idéologies politiques… op. cit.*, p. 20-43.

[131] H. L. KESSLER, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art,* Philadelphia, 2000. Voir en particulier le chapitre 6 intitulé « Real Absence. Early Medieval Art and the Metamorphosis of Vision ».

la fin du VIII^e^ et au cours IX^e^ siècle avec la réception de la crise iconoclaste, théorie qui s'oppose radicalement à la position adoptée à Byzance[132]. Cependant, il ne faut pas nier les apports de Byzance sur le plan culturel, qui s'intensifient pendant la période ottonienne.

Tout comme pour les choix des limites chronologiques, l'espace géographique de notre analyse a été déterminé avant tout par ce que donnaient à voir les décors conservés. Partant de la notion d'« empire carolingien », notre étude s'est d'emblée portée sur le noyau de l'Empire situé dans la partie septentrionale de l'Europe. Ainsi, ont été pris en compte les territoires du *Regnum Francorum* comprenant la Francie, l'Austrasie, la Neustrie, l'Alamannie, la Bourgogne et la Provence. Ce nucléus fut rapidement élargi par les territoires conquis ; l'espace se dilate en incluant la Septimanie et l'Aquitaine (768-814), le royaume Lombard avec le duché de Spolète (774), les terres germaniques de la Frise, de la Saxe et de la Bavière et, plus à l'Est, de la Bohème. S'ajoutent à cet ensemble les Marches de Bretagne, d'Espagne (Catalogne), du Frioul et de Pannonie, avant-postes situés aux frontières de l'Empire et soumis à la juridiction de ce dernier[133]. Mais très vite, le territoire se morcelle, aboutissant au X^e^ siècle à l'Empire ottonien, plus réduit et centré sur la Germanie et le Royaume d'Italie. C'est sur les fondations de la société carolingienne qu'apparaît progressivement la première cristallisation européenne latine[134], construction dont les contours s'affirmeront siècle après siècle.

Or, le recensement des Crucifixions peintes des IX^e^-X^e^ siècles nous montre une tout autre réalité par la présence de décors en dehors des frontières de l'Empire, c'est-à-dire dans les zones périphériques. À l'instar des limites chronologiques, nous pouvons observer dès lors une inadéquation entre les frontières politiques, qui peuvent être qualifiées de vives, car conscientes et instituées par les pouvoirs alors en place, et les frontières culturelles qui se superposent aux premières. Ces frontières culturelles présentent généralement un faciès plus flou, car elles résultent d'un certain nombre de facteurs, parfois difficilement mesurables, liés à une histoire souterraine (les migrations humaines, la diffusion des modes, etc.)[135]. La présence de décors dans les marges de

---

[132] Sur la question de la conception de l'image en Occident et la réception de la crise iconoclaste, voir le chapitre 2.3.2 Le Christ et la croix dans la justification des images et leur statut durant la période post-iconoclaste.

[133] Concernant le statut des Marches : J.-P. CUVILLIER, *L'Allemagne médiévale. Naissance d'un État : VIII^e^-XIII^e^ siècles*, Paris, 1979, p. 159-160.

[134] D. HAY, *Europe. The emergence of an idea*, Edimburg, 1957.

[135] Nous renvoyons ici à l'étude menée sous la direction de C. BROMBERGER, A. MOREL (dir.), *Limites floues, frontières vives. Des variations culturelles en France et en Europe*, coll. « Ethnologie de la

l'Empire, notamment à Rome et plus largement dans le Latium et l'ancien duché de Bénévent, nous a contraint à reconsidérer les limites géographiques préétablies. La prise en compte de ces territoires soulève quelques interrogations, puisque l'Empire byzantin y est présent de façon plus ou moins marquée suivant l'époque considérée. Cet espace constitue donc une zone médiane, intermédiaire entre l'Orient et l'Occident. Durant la période qui nous intéresse, les territoires concernés, c'est-à-dire le duché de Bénévent et le Latium – le nord de l'Italie étant sous domination franque – sont davantage tournés vers l'Occident, même si les apports orientaux restent indéniables dans la production artistique[136]. Ne souhaitant pas reposer la question de l'influence orientale déjà largement débattue, nous avons choisi de prendre en compte ces œuvres situées dans les marges de l'Empire. Ainsi, plutôt que de se limiter strictement à l'Empire carolingien, mais sans nier l'impulsion donnée par les Carolingiens dans l'élaboration de l'iconographie de la Crucifixion, il nous semble plus judicieux de considérer l'Europe latine dans son ensemble. Bien sûr, cet important territoire montre entre le IX^{e} et le X^{e} siècles de multiples visages, liés à une géopolitique en perpétuelle évolution[137]. Malgré les efforts d'unification et d'uniformisation menés par les souverains carolingiens et ottoniens, ainsi que par l'Église, ce territoire montre une pluralité de cultures (méditerranéenne, lombarde, latine, germanique), qui ne peut être occultée. Cependant, il apparaît, au regard des œuvres qui nous sont parvenues, qu'il existe une culture propre à cette Europe latine chrétienne, canalisée par la collaboration entre l'Église latine et les souverains et cristallisée au sein de la Chrétienté qui, durant la période carolingienne, se double d'une connotation géographique[138]. Cette culture se distingue de celle de l'Orient, notamment en ce qui concerne la conception de l'image. Les échanges entre les différents espaces de l'Empire et ses marges sont importants,

---

France, 17 », Paris, 2001. À partir d'études de cas contemporains, cet ouvrage offre une réflexion intéressante sur la notion de frontière et ses différentes acceptions d'un point de vue ethnologique.

[136] D. RUSSO, « Byzance et l'art médiéval : la question de l'intermédiaire italien », dans *Revue de l'art*, 158/4, 2007, p. 5-12.

[137] Les frontières internes et externes varient entre le milieu du VIII^{e} siècle et l'an mille, phénomène dû aux luttes intestines de pouvoirs, mais aussi aux différentes incursions extérieures qui fragilisent l'équilibre. Pour une étude sur l'ensemble de l'Europe : R. FOSSIER (dir.), *Le Moyen Âge, les mondes nouveaux, 350-950*, Paris, 1982 ; sur l'Allemagne : J.-P. CUVILLIER, *L'Allemagne médiévale… op. cit*. Pour l'Italie : G. ALBERTONI, *L'Italia carolingia*, Rome, 1997, mais aussi P. DELOGU, « Geografia politica dell'Italia nell'Altomedioevo », dans C. BERTELLI (dir.), *La Pittura in Italia… op. cit.*, p. 327-334 ; J.-P. DELUMEAU, I. HEULLANT-DONAT, *L'Italie au Moyen Âge. V^{e}-XV^{e} siècle*, Paris, 1998 (en particulier p. 3-60) qui offre une bonne synthèse sur la question.

[138] Dans son ouvrage *La Maison Dieu*, D. Iogna-Prat note que le terme de « chrétienté » qui désigne originellement la communauté des disciples du Christ « […] s'enrichit, peu avant 800, d'une acception géographique, "Chrétienté" […], dont la première attestation est fournie par le carolingien Angilbert précisément à propos de la redistribution de reliques » (D. IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge (v. 800-v. 1200)*, Paris, 2006, p. 172).

spécialement avec le Territoire de Saint-Pierre et le duché de Bénévent, avant-postes aux limites de l'Empire byzantin[139]. Ils s'expriment à différents niveaux : d'abord politique avec le sacre du souverain et l'intervention de ce dernier dans la défense de l'Église et du dogme ; ensuite liturgique par l'adaptation de la liturgie franque au rite romain ; enfin culturel rendu possible par les échanges de manuscrits, la mise en place d'un réseau de monastères dirigés par des abbés d'origine franque, etc. Ainsi, ces territoires « italiens », non clairement soumis à l'Empire, gravitent pourtant dans son orbite et participent à cette culture, qui se nourrit des sociétés diverses qui la composent.

1.2.4 La peinture murale, principal médium

Dans le contexte qui est le nôtre et face aux différentes études existant déjà sur le sujet, nous avons choisi d'interroger le thème de la Crucifixion dans les décors monumentaux. Dans notre acception, ils se définissent comme des décors (peints, sculptés, mosaïqués, voire vitrés) solidaires de la structure architecturale : ils sont appliqués directement sur la paroi de l'édifice ou sur des éléments architecturaux (chapiteaux, voussures), revêtant ainsi une propriété architectonique. Le décor monumental fait partie intégrante de l'édifice et participe à l'ensemble du décorum formé par le bâtiment et son ornementation. Il se distingue donc des peintures de manuscrits, de la petite sculpture et de l'orfèvrerie par son caractère fixe et par son support, ce dernier autorisant bien souvent des dimensions importantes. De par sa dépendance à l'égard de l'édifice, il se différencie également du mobilier liturgique, que nous ne retiendrons pas ici. Certes, ce dernier concourt également à la construction de l'espace sacré, mais son volume indépendant de l'architecture lui confère une autonomie autorisant un développement iconographique singulier lié à sa fonction. Une dernière qualité nous semble importante et différencie le décor monumental des arts du livre et des arts précieux : leur dimension collective, voire publique. En effet, les représentations monumentales, à la différence de celles figurées sur du mobilier, peuvent être perçues par plusieurs spectateurs en même temps, ce qui n'est généralement pas le cas des peintures de manuscrits par exemple[140].

---

[139] V. FUMAGALLI, *Storia d'Italia. Il Regno italico*, vol. II, Torino, 1978, p. 14-17. Voir aussi à L. FELLER, « Aristocratie, monde monastique et pouvoir en Italie centrale au IX^e^ siècle », dans R. LE JAN (dir.), *La royauté et les élites dans l'Europe carolingienne (début du IX^e^ siècle aux environs de 920)*, Lille, 1998, p. 325-345.

[140] Il existe cependant quelques exceptions, tels les rouleaux de l'*Exultet*, produits entre le X^e^ et le XIII^e^ siècle dans la sphère du Mont-Cassin. Ce sont des pièces de chants qui accompagnaient certaines cérémonies liturgiques telles que l'allumage des cierges. Ces rouleaux contiennent de nombreuses peintures qui étaient alors présentées aux croyants lors de la cérémonie. Sur la description de ces rouleaux : G. CAVALLO (dir.), *Exultet, rotoli liturgici del medioevo méridionale*, Roma, 1994.

Qu'il s'agisse de sculpture monumentale, de mosaïque ou de peinture murale, les exemples conservés pour ces deux siècles sont assez épars ; et les images de la Crucifixion ne dérogent pas à ce constat. Leur nombre restreint semble avoir conditionné, du moins en partie, l'absence de véritable étude sur le sujet : les chercheurs n'ont pas confronté ces témoins, attitude qui semble découler de l'idée qu'une analyse à partir d'une documentation pauvre ne pourrait aboutir à des résultats probants.

> Entre les ensembles décorés attribués à l'époque carolingienne, et ceux que l'on considère déjà comme étant romans, on perçoit un vide dans la chronologie qu'il est pour l'instant difficile de combler. C'est dire qu'entre la fin du IX^e^ siècle et le milieu du XI^e^ siècle, les données artistiques sur le décor monumental sont très éparses.[141]

La disparité actuelle de ce type de décor du haut Moyen Âge est incontestable, mais la réalité durant les IX^e^ et X^e^ siècles était tout autre : de nombreuses mentions dans les sources font état d'*imagines*, de *picturae* recouvrant les parois des édifices religieux et privés (palais). Aujourd'hui, grâce aux sources textuelles et aux prospections archéologiques, la communauté scientifique reconnaît l'usage généralisé des décors monumentaux – en particulier de la peinture – pour orner les édifices importants. Les ensembles représentés sur les murs et sur les composants architecturaux étaient suffisamment notables par leur nombre et leur qualité pour être référencés dans les chroniques[142] et les commentaires, voire loués dans des descriptions versifiées. Songeons ici aux *tituli* rapportant l'existence d'une décoration faite de marbre et de peintures dans l'église Sankt Otmar à Saint-Gall[143], ou ceux cités dans les *Carmina* d'Alcuin concernant l'abbatiale de Gorze[144]. Les témoignages en la matière abondent et

---

[141] X. BARRAL I ALTET, « Le décor monumental », dans X. BARRAL I ALTET (dir.), *Le Paysage monumental autour de l'an Mil*, Actes du colloque international CNRS « Hugues Capet, 987-1987 » (juin-septembre 1987), Paris, 1987, p. 115.

[142] Les exemples sont nombreux et ne peuvent être tous cités ici. Pour Rome, la source principale est le *Liber Pontificalis* qui offre de nombreuses informations quant à l'état des églises romaines et leurs réfections ou embellissements commandés par les papes (L. DUCHESNE, C. VOGEL (éd.), *Le Liber Pontificalis*, Paris, 1955 et récemment republié par M. Aubrun en 2007). Concernant le monastère du Mont-Cassin, la chronique rapporte la présence de nombreux décors, comme ceux commandés par l'abbé Poto (dit aussi Pothon) qui, vers 775, fit revêtir de peintures les parois de la basilique dédiée à l'archange Michel (LÉON D'OSTIE, *Chronica Monasterii Casinensis*, MGH *Scriptores-Scriptores* 34, 1980, p. 41-43).

[143] Saint-Gall, Stiftsbibliothek, Cod. 397, fol. 52 et cité dans les *Versus Sangallenses*, MGH *Poetae Latini aevi Carolini* 4, 3, p. 1108. Ce décor, produit au IX^e^ siècle, était peint sur les parois de l'église Sankt Otmar, édifiée par Grimald (841-872). Pour une étude de ces décors : M. EXNER, « "Insula pictores transmiserat Augia Clara". Zur Rolle Reichenauer Maler bei des Ausstattung des Sankt Galler Klosters im 9. Jahrhundert », dans *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 61, 2004, p. 21-30.

[144] « *Hac sedet arce deus iudex, genitoris imago, / Hic seraphim fulgent domini sub amore calientes, / Hoc inter cherubim volitant arcana tonantis ; / Hic pariter fulgent sapientes quinque puellae / Aeterna in manibus portantes luce lucernas.* » (ALCUIN, *Carmina 103*, 1, dans J. VON SCHLOSSER (éd.),

proposent une vision différente de l'art monumental. Face aux témoignages présents dans les sources et aux exemples conservés, un constat s'impose : la peinture murale est le médium prédominant. Cette observation est d'autant plus valable pour l'image de la Crucifixion, dont les témoins apparaissent majoritairement dans ce type de technique. Est-ce le résultat d'un problème de conservation ? Il n'est pas évident de l'affirmer. Pour les deux siècles envisagés, la sculpture monumentale sur pierre reste limitée aux chapiteaux et aux bases de colonnes, ainsi qu'au mobilier liturgique (clôture de chœur), phénomène qui tranche nettement avec le développement de la sculpture romane à partir du XI^{e} siècle. Cependant, la sculpture de stucs polychromes semble avoir été largement en usage : ces reliefs étaient plaqués contre les éléments architecturaux (murs, chapiteaux, voussures), prenant ainsi le caractère d'un décor plastique. Hormis les chapiteaux et les bases des colonnes qui présentent généralement un répertoire végétal et/ou ornemental, peu nombreux sont les exemples sculptés comprenant des figures humaines[145] et encore moins des scènes évangéliques. Pour la scène de la Crucifixion, nous ne possédons que cinq exemples. Le premier concerne l'abbaye de Centula/Saint-Riquier, pour laquelle il est mentionné la présence d'une *Passio*[146]. Néanmoins, la

---

Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst, Wien, 1892, p. 312-313), que l'on peut traduire par : « Dans cette voûte siège Dieu juge, image du Père / Ici, resplendissent les séraphins du Seigneur, brûlants d'amour / Par là, au milieu des chérubins, volent les mystères du Très-Haut / Ici resplendissent également cinq jeunes filles sages / Portant leur lampe dans les mains, à la lumière éternelle ».

[145] Parmi les exemples conservés, citons celui de San Benedetto de Malles : les encadrements d'arcs présentent des motifs à entrelacs et rinceaux, les chapiteaux sont ornés de figures zoomorphes et humaines (atlantes ou saints ?). Une analyse de ces fragments est proposée dans l'ouvrage de C. STIEGEMANN, M. WEMHOFF (dir.), *799 — Kunst und Kultur in der Karolingerzeit : Karl der Grosse und Papst Leon III*, Katalog der Asstellung (Paderborn, 1999), Mainz, 1999, p. 580-583.

[146] Cette scène appartenait à un ensemble de quatre *imagines* (avec la Nativité, l'Ascension et la Résurrection), qui ornaient autrefois la grande abbatiale Saint-Sauveur-Saint-Riquier du monastère de Centula/Saint-Riquier. Leur présence est rapportée dans la *Vita S. Angilberti* (J. MABILLON (éd.), *Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti*, V, Venise, 1735, p. 120-121) : « *In medio ecclesiae S. Passio, in australi parte S. Ascensio, in aquilonali S. Resurrectio et in porticu, secus januas, S. Nativitas, mirifico opere ex gypso figuratae, et auro musivo aliisque pretiosis coloribus pulcherrime compositae sunt.* » (« Au milieu de l'église, [se trouve] une Sainte Passion, dans la partie sud, une sainte Ascension ; dans la partie nord, une sainte Résurrection, et sur le portique, près des portes, une sainte Nativité – œuvres faites, au prix d'un travail admirable, de plâtre et ornées d'une très belle manière »). L'édition de 1677 de Mabillon restitue ce passage sous une forme un peu différente, aspect qui a pu influer sur l'identification du support et de la technique employés pour cette *Passio* : « *In medio ecclesiae s. Passio, in australi parte s. Ascensio, in aquilonali s. Resurrectio et in portico secus januas, s. Nativitas, mirifico opera ex gypso pulcherrime compositae sunt.* », « Au milieu de l'église se trouvait une sainte Passion, au nord une sainte Ascension, au sud, une sainte Résurrection et dans le portique une sainte Nativité, œuvres réalisées en stuc de la plus belle manière » (*Libellus Angilberti* : *Vita S. Angilberti*, *c. 7*., dans J. MABILLON (éd.), *Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti*, IV/1, 1677, p. 127). Elles sont également citées dans l'*Institutio abbatis S. Angilberti de diversitate officiorum*, texte probablement rédigé vers 800 et conservé dans le Ms. 235 du fond de la Reine Christine au Vatican. Il fut publié par Ferdinand Lot à la suite des quatre livres du *Chronicon Centulenses*, écrit vers 1090 : HARIULF, *Chronique de l'abbaye de Saint-Riquier (V^{e} siècle – 1104)*, éd. F. LOT, Paris, 1894, p. 296-306, en part. p. 305. Il existe également une édition plus récente : *Institutio Angilberti Centulensis*, dans K. HALLINGER (ed.), *Corpus Consuetudinum Monasticarum,* I, *Initia consuetudinis Benedictinae : consuetudines saeculi octavi et noni*, Siegburg, 1963, p. 283-303. Ces

nature de l'objet reste controversée : généralement identifié comme un relief de stuc rehaussé de mosaïque et/ou de peinture[147], l'hypothèse d'une peinture murale ne peut être entièrement rejetée comme le note M. Exner[148]. Le deuxième exemple intéresse l'abbaye de Saint-Bénigne de Dijon qui, comme celle de Centula, abritait les représentations de la Nativité et de la Passion, images détruites par l'abbé Willelmo (990-1031) pour venir en aide aux pauvres de sa communauté :

> On construisit le tombeau du saint et glorieux martyr (Bénigne). C'est une tombe construite en pierres de taille, qui mesure huit coudées de long et cinq de large, et dont le sommet de pierre est maintenu par un assemblage de quatre colonnes : à l'origine, il y avait quatre colonnes de marbre placées au-dessus. Autrefois, sur les arcs de pierre qui entouraient l'abside et présentaient une frise de six coudées de longueur, de trois de largeur et de sept et demi de haut, entièrement recouverte d'or et d'argent, une peinture vraiment excellente représentait en relief l'histoire de la nativité et de la passion du Seigneur. Cette très belle décoration dont nous parlons a été détruite par l'abbé Guillaume (990-1031) pour venir en aide aux pauvres en temps de famine, tout comme une capsule d'or magnifiquement rehaussée de pierres précieuses, ainsi que trois tableaux et encensoirs d'argent et des crucifix. Toute décoration en or et en argent fut mise en vente.[149]

Nous sommes probablement en présence ici d'un témoignage de relief en stuc rehaussé de peinture comme en témoignent les termes « *anaglypho prominente opere pictura satis optima* ». Néanmoins, aucune autre source, textuelle, visuelle ou archéologique, ne permet de confirmer précisément la nature de ce décor.

En revanche, un troisième exemple a survécu à Doué-la-Fontaine dans le Maine-et-Loire (Fig. 4). Cette Crucifixion est particulière par sa nature et son emplacement,

---

sources sont croisées avec les *tituli* rapportés dans les *Carmina Centulensia*, VIII, MGH *Poetae Latini ævi Carolini* 3, 1886, p. 296-297.

147 C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie… op. cit.*, p. 21 et 122 ; ID., « L'image du Christ entre 780 et 810, une éclipse ? », dans F. BŒSPFLUG, N. LOSSKY (dir.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France (Paris, 1986), Paris, 1987, p. 231 ; J.-P. CAILLET, *L'art carolingien*, Paris, 2005, p. 92.

148 M. EXNER, *Die Fresken der Krypta von St. Maximin in Trier und ihre Stellung in der spätkarolingischen Wandmalerei*, Trier, 1989, p. 92, n. 27.

149 « *Olim super lapideos arcus, qui continebant absidam, ferebant ligneam 6 cubitorum longitudinis et 3 latitudinis, septem (que) et semis altitudinis, quæ undique auro et argento vestita, historiam Dominicae Nativitatis et Passionis praemonstrabat anaglypho prominente opere pictura satis optima. Verum hoc decentesimum de quo loquimur ornamentum, ob recreationem pauperum tempore famis fuit dissipatum a Domino abate Willelmo (990-1031) et cum capsa aurea mirifice gemmis exornata, pariterque tribus tabulis ac 2 thuribulis argenteis crucibusque. Ac omne ornamentum in auro et argento venumdatum est.* » (*Chronicon S. Benigni Divionensis*, chronique écrite entre 1058 et 1066 et citée dans J. VON SCHLOSSER éd.), *Schriftquellen… op. cit.*, p. 337).

puisqu'il s'agit d'un graffito daté entre la fin du X^e siècle et le début du XI^e siècle et conservé sur la paroi sud d'un édifice ayant probablement servi de prison[150]. Bien que cette Crucifixion[151] présente un intérêt non négligeable par sa singularité, l'unicité de cet exemple rend difficile son intégration dans notre étude autrement qu'à titre de comparaison.

Figure 4 : Doué-la-Fontaine (France, Maine-et-Loire), mur sud d'une ancienne prison (?), *Crucifixion*, graffiti, fin X^e-début du XI^e siècle (d'après M. DE BOÜARD, 1971, fig. 2)

De même, deux autres sculptures, « espagnoles » cette fois, peuvent être signalées. La première, datée entre 971 et 978 grâce à une inscription, est un bas-relief provenant de l'église navarraise de San Miguel de Villatuerta, sur lequel le Christ en croix, identifiable par un nimbe crucifère, est vêtu d'une courte tunique[152]. La seconde

[150] L'édifice en question a été découvert à la fin des années 60 par l'archéologue Michel de Boüard qui a daté la construction aux environs de 900 (M. DE BOÜARD, « Les graffiti carolingiens de Doué-la-Fontaine (Maine-et-Loire) », dans *Comptes rendus des séances de l'année – Académie des inscriptions et belles-lettres*, 115^e année, n° 2, 1971, p. 236-251 ; ID., « De l'aula au donjon. Les fouilles de la Motte de la Chapelle à Doué-la-Fontaine (X^e-XI^e siècle), » dans *Archéologie médiévale*, 3/4, 1973, p. 5-110). L'édifice originel, probablement une résidence aristocratique, comprenait au départ un seul niveau d'élévation, séparé en deux pièces distinctes. Pourtant, à partir de la seconde moitié du X^e siècle l'aula aurait été peu à peu fortifiée et transformée en tours pour répondre à des besoins militaires. En effet, suite à un incendie déclaré entre 930-950, les murs, recouverts d'un enduit, auraient été surélevés pour accueillir au moins un niveau supérieur et la salle contenant le graffito aurait pris la fonction de geôle. Puis, au XI^e siècle, après la destruction de l'édifice, le niveau inférieur aurait été enterré pour servir de fondation à une nouvelle tour. D'après cette hypothèse, l'auteur de ce graffito serait un prisonnier.

[151] La scène de la mort du Christ appartient à un ensemble figuratif : on recence une Vierge à l'Enfant trônant entre deux personnages, une autre scène avec deux protagonistes (saint Pierre ou une Annonciation ?) et un cavalier se battant contre un animal (une scène hagiographique ?). Sur l'identification de ces scènes : M. DE BOÜARD, « Les graffiti carolingiens de Doué-la-Fontaine (Maine-et-Loire) », *op. cit.* ; M. KUPFER, « The cult of images in light of pictorial graffiti at Doué-la-Fontaine », dans *Early Medieval Europe*, 19/2, 2011, p. 125-152.

[152] Ce bas-relief est actuellement conservé au musée de Pampelune (P. HENRIET, « *Mille formis daemon*. Usages et fonctions de la croix dans l'*Hispania* des IX^e-XI^e siècles », dans T. DESWARTES, P. SÉNAC (dir.), *Guerre, pouvoirs et idéologie dans l'Espagne chrétienne aux alentours de l'an mil*, Actes

est également un relief, là encore visiblement réduit au Christ en croix, qui provient de l'église Santa Maria d'Asadur en Galice, mais sa date est loin d'être définie et oscille entre le VIII^e^ et le XI^e^ siècle[153]. La prise de connaissance tardive de ces deux exemples figurés, leur situation géographique en marge de notre cadre d'étude, ainsi que le type de médium utilisé, sont autant de facteurs n'ayant pas permis d'envisager leur intégration au sein de notre documentation.

Quant à la mosaïque, technique particulièrement coûteuse, son usage fut limité à Rome et quelques grands centres proches du pouvoir impérial carolingien (Aix-la-Chapelle et Germigny-des-Prés), mais aucun exemple représentant la Crucifixion ne nous est parvenu. Par conséquent, la prédominance sans équivoque des Crucifixions peintes oriente indéniablement notre analyse vers la peinture murale.

2 La Crucifixion aux IX^e^ et X^e^ siècles dans le monde occidental : quel ensemble documentaire ?

Notre recherche portant avant tout sur un thème iconographique, l'ensemble documentaire créé à partir de critères définis par le cadre de l'étude en constitue la base. La réunion des différents décors au sein d'un même regroupement a généré un certain nombre d'interrogations, mettant en valeur des points de convergence, mais également de rupture, entre les décors. La constitution de cet ensemble ne fut pas toujours aisée, se heurtant à des problèmes, notamment de conservation et de chronologie, qui nous ont obligés à repenser les méthodes envisagées.

2.1 Construction de la documentation

2.1.1 Une question de définition

Compte tenu des problèmes de conservation et d'accessibilité aux données, notre étude s'appuie sur un nombre limité de décors. Le lecteur constatera dès lors que le terme de « corpus » est évacué de notre propos pour qualifier cet ensemble, et ce, pour des raisons simples. En effet, le corpus dans son acception générale revêt un caractère totalisant, ou du moins globalisant, qu'il est bien impossible d'atteindre aujourd'hui avec les décors qui nous intéressent. Or, les mentions dans les sources laissent entendre

---

du Colloque international du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (Poitiers-Angoulême, 26-28 septembre 2002), Turnhout, 2005, p. 175).

[153] *Ibid*.

que le nombre de Crucifixions recensées est loin d'être exhaustif, et donc partiellement représentatif d'une réalité. Par conséquent, nous avons préféré utiliser les termes de « documentation » ou de « témoin », termes plus adaptés à la réalité observable, dans le sens où ces décors attestent par leur présence et leur nombre, l'intérêt pour la Crucifixion dans l'iconographie monumentale de cette époque. Ces peintures sont autant de traces, de vestiges, d'indices de la société occidentale qui les a vues naitre, de sa culture et de sa pensée. Cependant, l'usage de ces termes n'implique pas de reléguer l'image au second plan, comme la simple illustration d'un passé recherché. Bien sûr, notre quête se tournera vers le versant de l'Histoire pour tenter de comprendre ces représentations, leur perception, leurs usages, mais les décors retenus constituent la base de notre analyse, et resteront par conséquent au cœur de notre réflexion.

2.1.2 Recherches iconographiques et bibliographiques

Le chercheur qui souhaite rassembler une documentation figurative possède aujourd'hui de nouveaux outils, dont les plus notables sont les catalogues et bases de données iconographiques. En cela, l'*Index of Christian Art*, qui organise les œuvres à travers un classement thématique, se révéla fort utile dans le travail de recollement des données en nous fournissant un premier ensemble de décors[154]. Cependant, outre l'absence d'exhaustivité de cette base, les datations proposées par l'*Index*, reposant bien souvent sur une bibliographie ancienne, s'avéraient régulièrement correspondre à des fourchettes chronologiques larges, débordant sur les siècles antérieurs ou postérieurs à nos limites préétablies. Par conséquent, dans un souci d'exhaustivité, nous avons choisi de retenir, dans un premier temps, les décors dont les datations oscillaient entre le VIII^{e} et le XI^{e} siècle, indépendamment des questions de localisation géographique des œuvres (tous les pays de l'Occident chrétien), de technique (peintures ou mosaïques) et de style. Ainsi, vingt-trois décors répartis entre les actuelles Allemagne, Espagne, France, Italie, Suisse ont été répertoriés : à Reichenau, Domène, Saint-Pierre-les-Églises, Aquileia, Cimitile, Calvi, Revello, San Vincenzo al Volturno, Sant'Angelo in Formis, Summaga, Verona, Vallerano, Rome (à Santi Giovanni e Paolo, dans l'oratoire de Grégoire le Grand au palais du Latran, à San Clemente, à Sant'Urbano alla Caffarella, dans la catacombe San Valentino, ainsi que deux à Santa Maria Antiqua et deux dans l'ancienne basilique San Pietro), Riva San Vitale et Müstair. Ce premier recensement fut complété par le dépouillement d'ouvrages généraux touchant à l'histoire de l'art, à

[154] Cet index fut élaboré en 1917 à l'Université de Princeton : seuls quelques instituts européens en disposent (à Paris, à Rome et à Utrecht). C'est dans cette dernière ville qu'il présente une forme complète, la version papier étant amplifiée d'une version numérisée.

l'histoire des territoires concernés par l'ensemble documentaire, mais également à l'archéologie. La consultation d'études sur l'art du haut Moyen Âge à l'échelle locale, régionale, voire nationale, ainsi que sur l'iconographie de la Crucifixion[155], marqua une étape décisive dans la création de la base documentaire. En effet, huit autres Crucifixions monumentales non recensées alors dans l'*Index* ont été relevées : à Roccasecca, Olevano sul Tusciano, Monte Monaco di Gioia, Barzanò, Santi Nereo e Achilleo à Rome, Trèves, Terrassa et Sant Pere de Rodes. Ainsi, la première recherche rassemblait trente-et-un décors, dont les dates, parfois trop imprécises, s'étendaient entre le VIII^{e} et le XI^{e} siècle (Annexe 1). Face à ce constat, la lecture d'études sur chaque lieu d'accueil et sur sa décoration fut une étape incontournable, d'une part pour mieux appréhender ses décors dans leurs dimensions artistique et spatiale, et d'autre part pour préciser les datations proposées par l'*Index of Christian Art*, voire infirmer ces hypothèses, et *in fine*, préciser les contours de notre base documentaire.

2.2 Les difficultés rencontrées

2.2.1 Conservation et accessibilité des peintures

Le premier problème, et non des moindres, est celui de la conservation des décors, dont certains nous sont parvenus en très mauvais état. Leur altération est due au travail du temps, mais aussi à celui de l'Homme. L'usage du lieu, parfois utilisé à d'autres fins ou laissé à l'abandon, l'humidité qui altère les pigments, le recouvrement par d'autres couches picturales à une époque postérieure sont autant de facteurs qui ont contribué à la dégradation des peintures. Cependant, l'adjonction de peintures par dessus la première couche a également, dans certains cas, permis de conserver l'œuvre jusqu'à aujourd'hui. Par contre, la réfection des peintures ou leur restauration parfois abusive ont pu modifier indéniablement l'aspect original de la scène, bien difficile à restituer. L'état de conservation est donc un paramètre à prendre en compte dès lors qu'il peut influencer l'appréhension et la compréhension de l'image, qui peut dans certains cas être incomplète, voire demeurer hypothétique. Ainsi, sur l'ensemble des décors relevés au départ, seules les Crucifixions de Saint-Pierre-les-Églises (Not. 10), de Monte Monaco di Gioia (Fig. 5), d'Olevano sul Tusciano (Not. 3), de Calvi (Fig. 6), de Santa Maria Antiqua (Fig. 7), de Sant'Angelo in Formis (Fig. 8), de San Vincenzo al Volturno (Not. 11) et de Vérone (Fig. 9), nous sont parvenus dans un état de conservation suffisamment bon pour pouvoir être intégrées à notre recherche initiale.

[155] Cf *Supra,* 1.1.2 L'approche stylistique.

Figure 5 : Monte Monaco di Gioia (Italie, Campanie), voûte, *Crucifixion*, fresque, entre 1050 et le début du XII^e^ siècle (d'après S. PIAZZA, 2006, pl. 79b)

Figure 6 : Calvi (Italie, Campanie), grotte dei Santi, salle trapézoïdale, mur gauche, *Crucifixion*, peinture à fresque (?), milieu du XI^e^ siècle (d'après H. BELTING, 1968, pl. LVII, fig. 122)

Figure 7 : Rome (Italie, Latium), église Santa Maria Antiqua, chapelle de Theodotus (dite aussi de « Ss Quirico e Giulitta »), mur sud, *Crucifixion*, fresque, entre 741 et 752 (cliché J. MERCIECA, 2010)

Image non libre de droit

Figure 8 : Sant'Angelo in Formis (Italie, Campanie), basilique, nef, mur nord, *Crucifixion*, fresque, entre 1072 et 1086 (d'après C. BERTELLI, 1994, fig. 474, p. 361)

Figure 9 : Vérone (Italie, Vénétie), église San Pietro in Carnario, crypte, *Crucifixion*, fresque, fin XI^e^ ou XII^e^ siècle (d'après F. BUTTURINI, 1987, fig. 89)

Celles de Reichenau (Not. 4), de Trèves (Not. 12), de Cimitile (Not. 1), de San Clemente (Not. 7), de Santi Nereo e Achilleo (Not. 8) et de Summaga (Fig. 10), bien que partiellement conservées, restent lisibles dans leur ensemble.

Figure 10 : Summaga (Italie, Vénétie), église Santa Maria Assunta, chapelle, mur est, *Crucifixion*, fresque, fin XII^e^-début XIII^e^ siècle (d'après l'*Index of Christian Art*)

En revanche, les peintures de Roccasecca (Not. 6), de Müstair (Not. 2), de Riva San Vitale (Not. 5), de Sant Pere de Rodes (Fig. 11), de San Valentino (Fig. 12) et de Barzanò (Fig. 13), sont mutilées, et l'analyse en est parfois rendue difficile. De même, les décors de Terrassa, Domène, Revello, et de l'oratoire de Jean VII (dit aussi Santa Maria *in Praesepe*) (Fig. 14), nous sont parvenus à l'état de fragments, rendant la

lecture de la scène périlleuse. La peinture de Santa Maria de Terrassa[156], alors dans la Marche d'Espagne, est en cela intéressante, puisque seul un personnage, visiblement accroché à une croix, est représenté (Fig. 15). Ce protagoniste ayant longtemps été identifié comme un des larrons, la scène était donc comprise comme une Crucifixion. Cependant, C. Mancho, qui a récemment étudié l'ensemble du cycle, propose une autre lecture de cette scène fragmentaire : malgré les apparences, elle ne représenterait pas la crucifixion de Jésus, mais un épisode de l'histoire de David et Absalon[157], identification qui nous oblige à ne pas retenir cette œuvre.

Figure 11 : Sant Pere de Rodes (Espagne, Catalogne), église abbatiale Sant Pere, cloître inférieur, galerie nord, tympan, *Crucifixion* (fragment), fresque, 2e moitié du XIe siècle (cliché J. MERCIECA, 2011)

[156] Cette peinture fait partie d'un cycle (daté du IXe ou Xe siècle) qui se développe dans la conque absidale.

[157] Nous tenons à remercier ici M. Angheben et C. Mancho qui nous ont signalé cette identification. Pour davantage d'informations, voir le récent ouvrage de C. Mancho : C. MANCHO, *La peinture murale du haut Moyen Âge en Catalogne (IXe-Xe siècle)*, Turnhout, 2013.

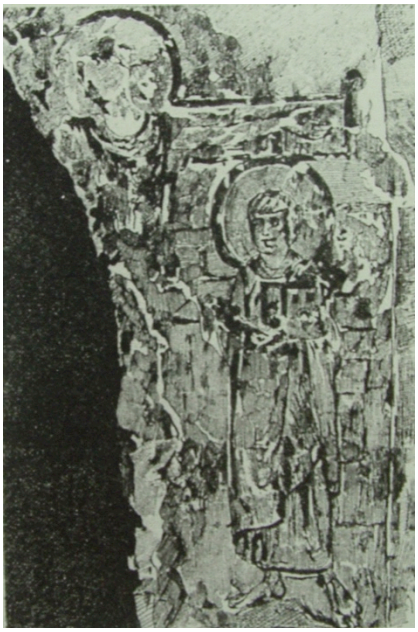


Figure 12 : Rome (Italie, Latium), catacombe San Valentino, cubiculum, *Crucifixion* (fragment), fresque, VII^e^ ou VIII^e^ siècle (d'après l'*Index of Christian Art*)

Figure 13 : Barzanò (Italie, Lombardie), église San Salvatore, paroi nord, 2^e^ travée, *Crucifixion* (fragment), fresque, XI^e^ siècle (cliché J. MERCIECA, 2011)

Image non libre de droit

Figure 14 : Rome (Italie, Latium), ancienne basilique San Pietro in Vaticano, oratoire de Jean VII, *Crucifixion* (fragment), mosaïque (aujourd'hui conservée dans la Scuola del Musaico Vaticano), 705-707 (d'après J. NORDHAGEN, 1965, pl. XVIc)

Figure 15 : Terrassa (Espagne, Catalogne), ancienne cathédrale Santa Maria, abside, voûte, *Crucifixion* (fragment), fresque, IX^e^-X^e^ siècle (cliché J. MERCIECA, 2011)

L'aspect très fragmentaire de ces décors, parfois réduits à l'un des bras du christ étendu le long de la traverse, comme à Revello (Fig. 16) ou Domène (Fig. 17), impliquait de questionner la pertinence de leur analyse et leur intégration dans notre volume de documentation. En l'absence d'autres sources pouvant nous aider à compléter les parties manquantes de ces œuvres, nous nous limiterons simplement à citer ces fragments, leur état de conservation n'autorisant pas une analyse approfondie. Cependant, nous avons paré dans certains cas, et lorsque ce fut possible, l'aspect lacunaire des peintures par le croisement avec d'autres données : figuratives et textuelles. En effet, il existe des copies dessinées, peintes, voire photographiées, de ces décors. Ces relevés ont été effectués entre le XVII^e^ et le XX^e^ siècle, soit avant la destruction complète de l'édifice, soit lors de la redécouverte de ces peintures[158]. Bien que secondaires, ces ressources restent précieuses. C'est notamment le cas de l'oratoire

[158] Ces copies concernent surtout les édifices romains. Ainsi, les représentations peintes des peintures et mosaïques de Rome faites par Antonio Eclissi vers 1630 à la demande du cardinal Barberini offrent un témoignage intéressant, notamment pour la Crucifixion de Sant'Urbano alla Caffarella (Rome, BAV, Barb. lat. 4402). C'est aussi le cas des copies de Joseph Wilpert produites au début du XX^e^ siècle : J. WILPERT, *Die römischen Mosaïken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert: unter den Auspizien und mit allerhöchster Förderung Seiner Majestät Kaiser Wilhelms II*, Freiburg im Breisgau, 1917.

de Jean VII, qui nous est parvenu à l'état très fragmentaire, mais dont les dessins de G. Grimaldi complètent l'aperçu (fig. 18)[159].

Figure 16 : Revello (Italie, Piémont), *Crucifixion* (fragment), fresque, collection Roggieri, provenant de l'abside de l'église abbatiale de Sant'Ilario, vers 1030 (d'après l'*Index of Christian Art*)

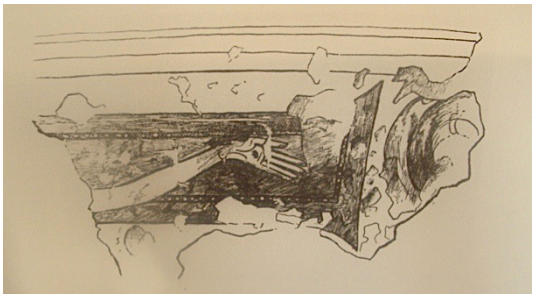


Figure 17 : Domène (France, Isère), prieuré, *Crucifixion* (fragment), fresque provenant du bâtiment conventuel situé au sud du chœur de l'église, aujourd'hui perdue, milieu du XI^e^ siècle (d'après l'*Index of Christian Art*)

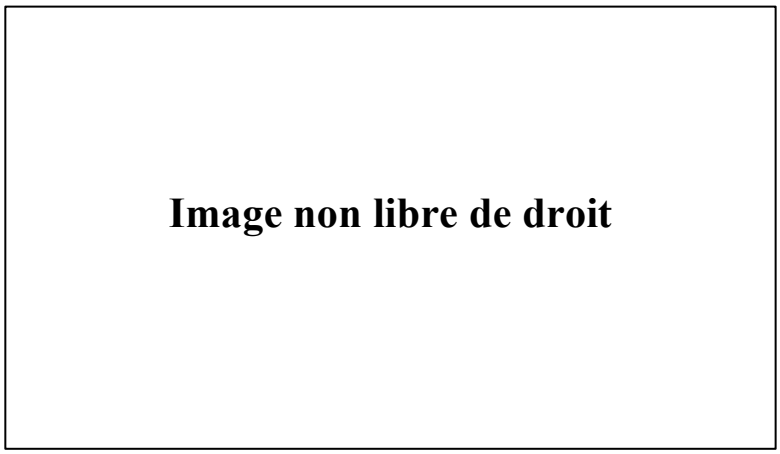


Figure 18 : Rome, ancienne basilique San Pietro in Vaticano, dessin (détail) de la décoration de l'oratoire de Jean VII faite par Grimaldi (d'après J. NORDHAGEN, 1965, pl. XVIII)

La copie et le relevé occupent également une place majeure dans le cas de la perte intégrale de l'œuvre comme à Vallerano[160], Aquileia (Fig. 19)[161] et Domène ; ils tiennent lieu de seuls témoins restants. Alors que le cliché photographique restitue assez

[159] J. NORDHAGEN, « The mosaics of John VII (705-707 A.D.). The mosaic fragments and their technique », dans *Acta Ad Archeologiam et Artivm Historiam Pertinentia*, 2, 1965, p. 121-166.

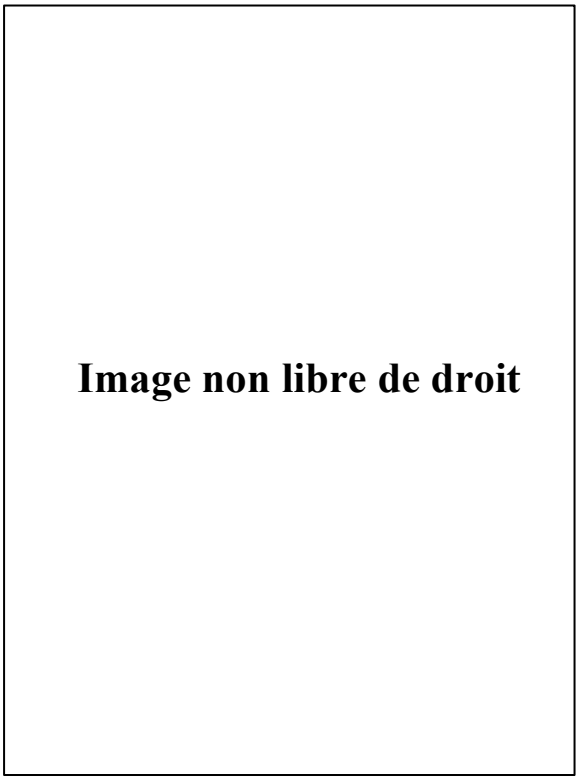
[160] Cf. Not. 13.

[161] La Crucifixion de l'église dei Pagani appartenant au complexe patriarcal d'Aquileia est connue grâce à un relevé dessiné par Gian Domenico Bertoli au XVIII^e^ siècle (G. D. BERTOLI, *Le Antichità di Aquileja profane e sacre per la maggior parte finora inedite. Raccolte, designate ed illustrate da G. D. Bertoli Canonico di Aquileja*, Venezia, 1739, p. 405-407 et pl. DLXXXVI).

bien l'œuvre dans son état original – ou du moins dans son état de découverte –, la copie peinte ou dessinée soulève un certain nombre de questions : est-elle « fidèle » à ce que le copiste d'alors pouvait observer ou n'est-elle pas empreinte d'une certaine forme de subjectivité (dans les formes restituées, les couleurs, etc.) ? Par-delà, la copie effectuée correspond-elle à ce qui était observable au haut Moyen Âge ? Dans quelle mesure ces ressources peuvent-elles être fiables et quelle place leur accorder dans notre étude ? L'exemple de la Crucifixion peinte dans la catacombe de San Valentino à Rome peut apporter quelques pistes de réflexion. La peinture, datant du VII^e^ ou du VIII^e^ siècle, fut copiée par A. Ciacconio et A. Bosio[162] (Fig. 20 et 21). Ces ressources permettent de compléter l'état lacunaire dans lequel la peinture se trouve actuellement. Cependant, en observant les deux copies, nous pouvons observer des écarts tant d'un point de vue iconographique (position du Christ, gestuelles des personnages) que stylistique (notamment les drapés). De plus, ces dessins amputent la peinture de sa dimension chromatique. Force est de constater qu'il peut exister des différences notables entre l'œuvre originelle, le processus de copie ou de re-présentation et le résultat de cette opération. Dans cette perspective, le travail à partir de copies, de relevés, autrement dit de re-présentations, nous oblige à prendre des distances et impose une certaine prudence dans leur étude. Pour autant, nous ne pouvons totalement exclure ces œuvres, qui restent des témoins de notre période.

Figure 19 : Aquileia (Italie, Frioul-Vénétie-Julienne), église dei Pagani, *Crucifixion*, relevé dessiné, peinture originellement située dans la salle supérieure, paroi orientale, première moitié du XI^e^ siècle (d'après G. D. BERTOLI, 1739, P. 406)

[162] La copie d'A. Ciacconio est conservée à la Bibliothèque Apostolique Vaticane (désormais nommée BAV) à Rome, dans le cod. lat. 5409, fol. 37r-37v, même si la date de sa visite reste inconnue. En revanche, A. Bosio se rendit dans la catacombe en avril 1594 et ses relevés furent publiés après sa mort en 1632 (A. BOSIO, *Roma sotterranea*, Roma, 1632).



Figures 20 et 21 : Catacombe de San Valentino (Rome, Latium), copies de la *Crucifixion* produite par Ciacconio conservée dans BAV, cod. lat. 5409, fol. 37r (à gauche) et par A. Bosio, dans *Roma Sotteranea*, Rome, 1632 (à droite) (d'après J. OSBORNE, 1981, pl. XV et XVI)

Ces ressources figuratives ont pu parfois être croisées avec des sources écrites. En cela, l'exemple de San Pietro in Vaticano est assez révélateur (Not. 9) : la Crucifixion, aujourd'hui perdue, est connue grâce aux copies aquarellées de Tasselli et à la description textuelle de Grimaldi effectuées entre 1608 et 1620, avant la destruction complète de l'ancienne basilique[163]. Or, ces ressources, qui devraient logiquement se compléter, concordent peu. En effet, l'aquarelle représente le Christ en croix accompagné d'un personnage sur sa droite vêtu d'une tunique rouge, ainsi que trois autres situés à sa gauche, dont deux semblent porter chacun une lance. En revanche, Grimaldi spécifie dans sa description que le Christ crucifié était encadré de la Vierge, de Jean et des larrons[164]. Quelle source privilégier ?

[163] G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica di San Pietro in Vaticano, Codice Barberini Latino 2733*, R. NIGGL (éd.), coll. « Codices ex Vaticanos Selecti, 32 », Città del Vaticano, 1972.

[164] « *In medio parietis supra altare apostolorum Simonis et Iudae est Crucifixio cum latronibus et iuxta crucem Maria mater eius et sanctus Ioannes Evangelista […]* » (au milieu de la paroi, au-dessus de l'autel dédié aux apôtres Simon et Jude, il y a une Crucifixion avec les larrons et, juste à côté de la croix, la mère [du Christ] Marie et saint Jean l'évangéliste) (*Ibid*., p. 140).

Dans certains cas, les sources textuelles s'avèrent être le seul témoin, donnant, sous une autre forme, des indications précieuses sur la présence de décors détruits. Nous avons déjà relevé le cas de Centula/Saint-Riquier, pour lequel il est fait mention d'une *Passio* peinte ou sculptée dans le stuc et rehaussée d'or, qui se situait dans la nef de l'église principale du monastère[165]. Malgré l'absence de détail sur la composition de l'image, il est généralement admis que ce décor représentait une Crucifixion[166]. Cependant, le terme de *Passio* n'implique pas obligatoirement la représentation de la mort du Christ sur la croix, comme l'atteste le cycle peint, aujourd'hui détruit, de l'église principale du monastère de Saint-Gall. Ces peintures murales, effectuées vers 830, sont connues grâce au *Casus Sancti Galli*, chronique du monastère rédigée par Ratpert au IX^e^ siècle et complété par Ekkehard IV au XI^e^ siècle[167], ainsi que par les quarante-deux *tituli* conservés dans les *Carmina Sangallensia* et le manuscrit 78 de la Zentralbibliothek de Zürich (IX^e^ siècle)[168]. Selon J. et K. Hecht, la « *Passio domini in sinistro pariete stationis populi* » se déclinait en dix scènes : les Juifs voulant lapider Jésus ; la Résurrection de Lazare ; Jésus devant Marie à Béthanie ; l'Entrée à Jérusalem ; l'Expulsion des marchands du Temple ; la Parabole du figuier stérile ; la Parabole des méchants vignerons ; Jésus parlant aux disciples de sa mort prochaine et le Haut Conseil décidant de sa capture ; enfin, Judas recevant la récompense de sa traitrise. Cependant, aucune Crucifixion n'est décrite ici ; le terme de *Passio* est donc à prendre avec précaution.

La prudence est également nécessaire pour le cas des peintures non conservées de la basilique d'Ingelheim dont, la présence est rapportée par des *tituli* dans les *Laudes* d'Ermoldus Nigellus[169]. La reconstitution de ce décor, qui opposait des scènes de

---

[165] Cf. *Infra*, note 148.

[166] M. EXNER, *Die Fresken der Krypta… op. cit.,* p. 92, n. 27 ; C. HEITZ, « L'image du Christ entre 780 et 810, une éclipse ? », *op. cit.*, p. 229-246.

[167] « *Absidam quoque post altarium sancti Galli ita honorifice pictura deaurata, sicut in praesenti videmus, ipso composuit tempore*. », c'est-à-dire « Il a également décoré, à la même époque, l'abside derrière l'autel de saint Gall, d'une peinture dorée aussi magnifiquement qu'on peut le voir [encore] aujourd'hui » (RATPERT, *St. Galler Klostergeschichten (Casus sancti Galli)*, MGH *Scriptores rerum germanicarum* 75, 2002, p. 204.

[168] Les *tituli* sont mentionnés dans l'ouvrage de J. HECHT, K. HECHT, *Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes*, Sigmaringen, 1979, p. 14-15. Le codex 78 de la bibliothèque centrale de Zürich est également édité et analysé dans H. R. SENNHAUSER, « Das Münster des Abtes Gozbert (816-837) und seine Ausmalung unter Hartmut (Proabbas 841, Abt 872-883) » dans *Unsere Kunstdenkmäler*, 34, 1983, p. 152-167.

[169] Ces décors furent réalisés sous Louis le Pieux : ERMOLD LE NOIR, *In honorem Hludowici, liber IV,* MGH *Poeta Latini ævi Carolini*, 2, 1888, p. 63-66. Voir également C. DAVIS-WEYER, *Early medieval art, 300-1150. Sources and documents*, New Jersey, 1971, p. 84-88.

l'Ancien et du Nouveau Testament, n'est pas aisée et la présence ou non d'une Crucifixion reste une question débattue[170].

La question de l'altération des décors est inhérente à notre étude. Afin de parer au mieux à ces lacunes et de faire l'expérience de ces peintures, nous nous sommes rendue lorsque c'était possible, sur les lieux afin de les observer et de les analyser *in situ*. Cette démarche nous a permis non seulement de préciser la documentation, mais également de compléter nos premières observations. De fait, les reproductions publiées ne restituent pas toujours les couleurs utilisées, la taille de la peinture, certains détails iconographiques, l'environnement architectural et décoratif de l'œuvre. Ainsi, nous nous sommes rendue à Reichenau, Trèves, Saint-Pierre-les-Églises, Müstair, Riva San Vitale, Aquileia, Barzanò, Cimitile, San Vincenzo al Volturno, Cimitile, Olevano sul Tusciano, Roccasecca, Terrassa et Sant Pere de Rodes, ainsi que dans les églises romaines de Santa Maria Antiqua, San Clemente, Santi Nereo e Achilleo, Santi Giovanni e Paolo et Sant'Urbano alla Caffarella.

2.2.2 Les problèmes de chronologie : quels sont les processus de datation ?

La question de la chronologie des peintures fut complexe à résoudre dans la constitution de notre base documentaire, d'autant qu'aucune ne dispose de la signature du peintre. De plus, les ouvrages monographiques concernant la peinture ou son lieu d'accueil infirmaient parfois les datations proposées par l'*Index of Christian Art*. Cette observation nous obligea à nous interroger plus spécifiquement sur les processus de datation des œuvres de notre documentation. Nous avons relevé plusieurs modes de datation : l'enquête archéologique, souvent croisée avec l'histoire locale de l'édifice, l'analyse stylistique et l'analyse iconographique permettant parfois de recadrer l'œuvre dans un contexte chronologique plus précis[171]. Ces méthodes de datation sont souvent convoquées de façon concomitante et complémentaire[172].

---

[170] Contrairement à W. Lammers qui ne place aucune Crucifixion dans sa restitution du cycle (W. LAMMERS, « Ein karolingisches Bildprogramm in der Aula regia von Ingelheim », dans *Festschrift für Hermann Heimpel,* vol. III, Göttingen, 1972, p. 226-289), M. Exner ne rejette pas totalement l'hypothèse d'une représentation de la mort du Christ (M. EXNER, *Die Fresken der Krypta… op. cit.*, p. 92, n. 27).

[171] Sur les modalités de la datation, voir la synthèse de J. WIRTH, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, 2004.

[172] Se référer ici au paragraphe « datation » de chaque notice dans le volume II.

L'enquête archéologique et historique

Le décor monumental étant solidaire de l'architecture, l'enquête archéologique du site[173], l'analyse du bâtiment et le dépouillement des sources le mentionnant apportent bien souvent de précieuses informations pour replacer l'œuvre dans un contexte chronologique. Les fouilles menées sur les sites renseignent sur les différentes phases de construction de l'édifice, permettent de dater les réfections et les modifications architecturales et par-delà, de dater le support de la peinture. Dans cette perspective, la Crucifixion de Sant Pere de Rodes (Catalogne) localisée dans le cloître du monastère peut être datée de la seconde moitié du XI^e^ siècle, voire à la fin de ce même siècle, puisque le mur du cloître qui lui sert de support ne semble pas avoir été érigé avant les années 1050[174]. Trop tardive, nous avons par conséquent exclu cette peinture de notre analyse. Le même cas de figure se rencontre pour les fragments de Domène et de Revello, les édifices les abritant ayant été consacrés au cours du XI^e^ siècle[175]. L'étude architecturale de l'église de Summaga conforte également une datation tardive[176]. Par contre, les analyses au radiocarbone des fresques de Saint-Pierre-les-Églises effectuées en 2004 ont permis de mettre fin au long débat sur leur datation, les situant ainsi dans notre période (entre 782 et 979)[177], datation que nous tendons à resserrer à la fin du IX^e^ ou au début du X^e^ siècle pour des raisons stylistiques.

---

[173] Nous entendons ici les résultats issus de fouilles archéologiques à proprement parler, mais également à l'archéologie du bâti, c'est-à-dire l'analyse des composantes architecturales, permettant de mettre en exergue les différentes étapes de la construction et de la reconstruction de l'édifice.

[174] La datation de cette peinture, découverte en 1991, fut longtemps un sujet de débat. Les premiers chercheurs tendaient à dater la Crucifixion à la fin du X^e^ siècle ou au début du siècle suivant, les arguments reposant sur une datation plus précoce de l'église et du cloître. Dans les études plus récentes, à l'appui d'arguments archéologiques, les chercheurs proposent de reculer l'érection du cloître au milieu du XI^e^ siècle. Sur l'état de la question voir I. LORÉS, *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Barcelona, 2002 (notamment p. 208-212) et C. MANCHO, « La peinture dans le cloître : l'exemple de Sant Pere de Rodes », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 34, 2003, p. 115-133.

[175] La peinture du prieuré clunisien de Domène, aujourd'hui perdue, est toutefois connue grâce au dessin représenté sur un petit fragment figurant le bras gauche du Christ cloué à la croix. Le prieuré ayant été fondé en 1027 et l'église consacrée en 1058, la Crucifixion ne peut donc être antérieure à cette époque ; elle est par conséquent datée du milieu du XI^e^ siècle (P. DESCHAMPS, « Peintures murales de l'époque carolingienne et du XI^e^ siècle en France », dans *Comptes rendus des séances de l'année – Académie des inscriptions et belles-lettres*, 95/1, 1951, p. 103 ; C. R. DODWELL, *The Pictorial Arts… op. cit.,* p. 230). Celle de Revello est en très mauvais état : seuls quelques fragments subsistent ne permettant pas une lecture de l'image. Les restes sont datés du début du XI^e^ siècle, l'église Sant Ilario ayant été consacrée en 1031 (C. BERTELLI (dir.), *La Pittura in Italia… op. cit.*, p. 35).

[176] La Crucifixion est datée entre la seconde moitié du XII^e^ siècle et 1220 (G. BRUSIN, P. L. ZOVATTO, « Concordia e l'abbazia benedittina di Summaga », dans D. ANTONINI (dir.), *Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia*, Pordenone, 1960, p. 163-192 ; F. F. D'ARCAIS (dir.), *La pittura nel Veneto. Le origini*, Milano, 2004, p. 39-41)

[177] B. PALAZZO-BERTHOLON, « Les peintures de Saint-Pierre-les-Églises sont-elles carolingiennes ? Le nouvel éclairage des datations au radiocarbone », dans *Revue Historique du Centre-Ouest*, IV/2, 2005, p. 335-349. Cf. Not. 10.

Dans quelques cas, l'épigraphie apporte sa contribution : à Cimitile, une inscription cite Léon III, évêque de Nola entre 891 et 915, comme étant à l'origine de travaux d'aménagement et de décoration de la basilique des Santi Martiri[178]. De même, pour le programme de l'oratoire de Jean VII à San Pietro in Vaticano et les peintures de Sant'Angelo in Formis, les inscriptions permettent de préciser les datations et ainsi de rejeter ces décors en raison de leurs dates extérieures à notre champ d'étude[179].

Complétant la méthode archéologique, le dépouillement des sources textuelles (chroniques et diplômes par exemple) donnent parfois des indications sur l'histoire du lieu et permettent de situer plus précisément l'œuvre dans sa chronologie. Sur la base d'actes de donations, de mentions d'embellissements et d'événements marquants (date de consécration de l'église, translation de reliques), les chercheurs se tournent vers les sources textuelles pour justifier les datations des décors. Ainsi, la Crucifixion de Trèves, longtemps masquée par le mur de fondation du nouveau chœur consacré en 942, ne peut être qu'antérieure à cette date[180]. Cependant, dans la majeure partie des cas, les sources utilisées restent bien souvent évasives quant à l'information qu'elles véhiculent, aucune ne mentionnant concrètement la création du décor. Au mieux, les décors d'un édifice ne sont évoqués qu'indirectement à travers des indications de réfections ou d'ajouts, commandés par un abbé, un évêque, voire le pape, donnant ainsi un *terminus ante quem* ou un *terminus post quem*. C'est le cas notamment de la Crucifixion d'Aquileia, connue uniquement par le biais d'une copie du XVIII^{e} siècle et, à l'origine, située dans la salle haute de l'église dei Pagani. En effet, cette peinture était, grâce à des actes de donations, tantôt datée du patriarcat de Massenzio (810-838), tantôt de celui de Poppone (1019-1042)[181]. Néanmoins, les récentes analyses stratigraphiques de l'église dei Pagani ont

[178] L'inscription « *LEO TERTIVS EPISCOPVS FECIT* » se situe sur la console du chapiteau gauche de l'entrée de l'église (Not. 1).

[179] La copie des mosaïques faite par G. Grimaldi (Rome, BAV, Cod. Barb. lat. 2733, fol. 90v-91r) révèle la présence d'une inscription qui précise que le pontife Jean VII (705-707) est à l'origine de la décoration. Sur ce décor : J. CROQUISON, « L'iconographie chrétienne à Rome d'après le Liber Pontificalis », dans *Byzantion*, 34, 1964, p. 561-565 ; S. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien ; München, 1964, p. 68 ; N. TETERIATNIKOV, « Private Salvation Programs and their Effects on Byzantine Church Decoration », dans *Arte Medievale*, II/VII, 1993, p. 47-62 ; M. ANDALORO *La Pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante… op. cit.*, p. 21-22 ; C. BERTELLI (dir.), *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, 1994, p. 213. Le programme décoratif de Sant'Angelo in Formis fut initié par l'abbé du Mont-Cassin Desiderius (1058-1087), probablement entre 1072 et 1086 : cette datation est rendue possible grâce à la présence d'une inscription située à l'entrée de l'église. Cf. C. BERTELLI (dir.), *La Pittura in Italia… op. cit.*, p. 248 ; S. Piazza, *Pittura rupestre medievale… op. cit.*, p. 224.

[180] Cf Not. 12.

[181] L'œuvre ayant été perdue, rendant périlleuse l'analyse stylistique, les hypothèses de datation s'appuient sur des mentions de réfection des bâtiments et de donations. La première date de 811 et rapporte que Charlemagne souhaite doter Massenzio des biens nécessaires à la reconstruction de la cathédrale : « *[…] opportunius atque decentius atria vel reliquas constructiones, quae ad honorem illius loci pertinerent […]* » (MGH *Diplomata Karolinorum*, I, 1906, n° 214, p. 285-287). Les travaux de la

démontré que, contrairement à la salle basse qui remonte au début du IX^e siècle, la salle haute fut aménagée au début du XI^e siècle, situant par conséquent la peinture en dehors de notre documentation[182]. Le même questionnement s'est posé pour les peintures de la crypte de Sankt Georg in Oberzell (Reichenau) qui sont situées tantôt sous l'abbatiat de Hatto III (888-913)[183], tantôt à la fin du X^e siècle[184]. La création du décor de San Valentino à Rome liée à la construction de l'église au-dessus est par conséquent datée du milieu du VII^e siècle ; il n'est donc pas retenu[185].

Les études d'archéologie du bâti sur les édifices abritant les décors apportent quelques réponses, mais ne suffisent pas toujours à en justifier la datation. En effet, dans les cas des églises Santi Nereo e Achilleo à Rome (IX^e siècle)[186], de Müstair (vers 786)[187], d'Olevano sul Tusciano (fin IX^e-X^e siècle)[188] ou du baptistère de Riva San

basilique d'Aquileia sont aussi cités dans un diplôme de Charlemagne datant de 812 (*Diploma Caroli Magni Maxentio patriarchae pro Aquilejensi ecclesia reparanda*, PL 98, col. 1449-1450). Plus tard, en 1001, probablement suite à la destruction d'une partie des structures provoquée par un tremblement de terre ainsi qu'à l'invasion hongroise, Otton III concède au patriarche Giovanni (994-1019) d'importants bénéfices pour restaurer la basilique, consacrée en 1031 (C. SCALON (éd.), *Diplomi patriarcali. I documenti dei patriarchi Aquileiesi anteriori alla metà del XIII secolo nell'Archivio Capitolare di Udine*, Udine, 1983, p. 19-21). Cette restauration s'achève donc sous Poppone. Sur Aquileia, voir la collection *Antichità Altoadriatiche* (entre autres les numéros 4, 9, 12, 19, 32, 38, 55, 62 et 69) ainsi que P. L. ZOVATTO, *La Chiesa dei Pagani di Aquileia***,** Milano, 1944 ; S. BLASON SCAREL, « Chiesa dei Pagani, Crocifissione », dans *Poppone e l'età d'oro del patriarcato di Aquileia*, Catalogo della Mostra (Aquileia, Museo civico del Patriarcato, 1996-1997), Roma, 1997, p. 298-299 ; F. MASELLI SCOTTI, L. MANDRUZZATO, C. TIUSSI, « Chiesa dei Pagani. Saggi di scavo 1999 », dans *Aquileia Nostra*, 70, 1999, p. 377-383 ; L. SALIERNO, « La Chiesa dei Pagani di Aquileia : tracce pittoriche inedite », dans *Bolletino del Gruppo Archeologico Aquileiese*, 10, décembre 2000, p. 35-42 ; ID., « La Chiesa dei Pagani, la storia attraverso le fonti », dans *Memorie storiche forogiuliesi*, 81, 2001, p. 95-136 ; G. CUSCITO (dir.), *Aquileia dalle origini alla costituzione del Ducato longobardo… op. cit*.

[182] Voir les articles de W. JACOBSEN, « Le fasi architettoniche del Medioevo » et de P. RIAVEZ, « La basilica di Aquileia : Risultati dell'annalisi stratigrafica », dans G. CUSCITO (dir.), *La Basilica di Aquileia : Storia, archeologia ed arte, Atti della XL Settimana di Studi Aquileiesi (Aquileia, 7-9 maggio 2009)*, Trieste, 2010 (Antichità altoadriatiche, 69, 1/2), p. 377-409 et 411-434.

[183] Hatto III serait à l'origine de la construction de l'église comme l'atteste la chronique de Hermann, moine de Reichenau : « *[…] Hato succedens, […] qui cellam et basilicam sancti Georgii in insula construxit* », « Hato son successeur, qui fit construire sur l'île le monastère (ou la chapelle ?) et la basilique Saint-Georges » (*Herimanni monachi Augiensis Chronicon*, MGH *Scriptores-Scriptores* 5, 1844, p. 110).

[184] Le texte en question, écrit par le moine de Reichenau Purchard, mentionne des travaux d'agrandissement et d'embellissement du monastère commandés par Witigowo, abbé entre 985 et 997 (*Purchardi Carmen de Gestis Witigowonis abbatis*, MGH *Scriptores-Scriptores* 4, 1841, p. 621-632). Pour une récapitulation précise des hypothèses de datation, voir Not. 4.

[185] D'après les études récentes, la peinture remonte au pontificat de Théodore (642-649), qui fut le promoteur de la reconstruction de l'église dédiée au saint et édifiée au-dessus de la catacombe (S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale… op. cit.*, p. 118). Cependant, J. Osborne l'associe au pontificat de Jean VII, c'est-à-dire entre 705 et 707 (J. OSBORNE, « Early Medieval Wall Painting in the Catacomb of San Valentino, Rome », dans *Papers of the British School at Rome*, XLIX, 1981, p. 82-90).

[186] Not. 8.

[187] Not. 2.

[188] Not. 3.

Vitale (autour de l'an mille)[189], la datation du mur supportant la peinture donne une première appréciation chronologique, mais n'implique pas forcément une campagne de décoration contemporaine. Sont alors convoquées les analyses stylistique et iconographique, qui peuvent fournir quelques éléments pour étayer les hypothèses.

L'enquête stylistique et iconographique

La définition du style, dont le concept évolua depuis le XVI[e] siècle[190], reste un sujet encore aujourd'hui controversé, puisque comme le remarque Jan Bialostocki en 1996, « son acception et son contenu sémantique relève généralement d'une notion assez subjective »[191]. En effet, comme l'a souligné Otto Pächt, le style repose sur une perception esthético-sensible[192] échappant ainsi à une certaine normalisation. En 1953, Meyer Schapiro le définissait comme

> […] un système de formes d'une qualité exceptionnelle, chargé de sens expressif, traduisant à la fois la personnalité de l'artiste et la sensibilité générale d'une communauté. Il est aussi porteur du système expressif propre aux membres d'une communauté particulière, qui communique et fixe ainsi, à travers le pouvoir suggestif et émotionnel des formes, son attachement à certaines valeurs de la vie morale, sociale et religieuse.[193]

Dans cette perspective, l'approche stylistique s'opère à deux niveaux : le premier concerne l'individu, en l'occurrence l'« artiste » qui, par sa facture, exprime son individualité et sa créativité ; le second s'opère à l'échelle collective, puisque le style peut être le « signe d'une unité artistique »[194], non intentionnelle (ou seulement en

---

[189] Not. 5.

[190] Nous renvoyons ici à l'article suivant : J. BIALOSTOCKI « Le problème des modes dans les arts plastiques (Autour de la "Lettre sur les modes" de Nicolas Poussin) », dans *Style et iconographie. Pour une théorie de l'art*, traduit par S. Brun-Fabry, Paris, 1996, p. 9-30. L'auteur propose ici une réflexion sur la genèse du concept de « style » à partir de celui de « mode » ou de ce qu'il appelle *carattere* (cf. J. BIALOSTOCKI, « Carattere », dans *Enciclopedia Universale dell'Arte*, III, 1960, col. 114-119). L'auteur, qui se situe dans la lignée warburgienne et panofskienne avec son concept de « thème-cadre », met en avant la formation progressive de la notion de style depuis la Renaissance. D'abord entendu comme *maniera*, manière personnelle et individuelle de l'artiste, le terme de *stile* fait son apparition au XVI[e] siècle : au départ utilisée de façon synonyme, la notion de style se dote peu à peu d'une dimension plus large tout en acquérant ses lettres de noblesse pour « désigner la tendance artistique propre à une école nationale ou une époque » (J. BIALOSTOCKI, *Style et iconographie… op. cit.*, p. 11-12).

[191] J. BIALOSTOCKI, *Style et iconographie… op. cit.*, p. 9.

[192] O. PÄCHT, *Questions de méthode en histoire de l'art*, trad. J. Lacoste, Paris, 1994. Nous tenons à remercier ici V. Huys de nous avoir indiqué cet ouvrage.

[193] M. SCHAPIRO, « Style », dans *Anthropology Today*, 1953, p. 287.

[194] J. BIALOSTOCKI, *Style et iconographie… op. cit.*, p. 10.

partie), en un temps et un espace donnés, autrement dit au sein d'une société. Sans rejeter l'idée d'une dépendance de l'œuvre avec son environnement contemporain, O. Pächt met en garde en 1994[195] sur les définitions qui considèrent le style comme le goût collectif d'une période, ou comme l'ensemble des conventions servant de langue véhiculaire aux contemporains ou encore comme le dénominateur commun de la moyenne des œuvres créées à un moment donné, puisque ces acceptions s'appuient sur des considérations quantitatives. Selon lui, le style relèverait davantage de propriétés formelles, déterminées historiquement, qui apparaissent sans cesse et deviennent le symptôme de tendances véritables de l'organisation stylistique, la « marque d'un rapport inédit entre le contenu et l'enveloppe », mettant en avant la nécessité de confronter les œuvres entre elles[196].

L'étude stylistique, procédé cher aux historiens de l'art, est donc une méthode d'analyse qui, par le biais de comparaisons, étudie les formes (motifs, postures, anatomie des personnages, drapés), cherchant à identifier le créateur de l'œuvre, un atelier, voire une culture sociétale. L'objectif de cette méthode réside également dans le dégagement de filiations entre les œuvres, des indices de transmission des formes et leurs rythmes, cherchant en cela à inscrire l'œuvre dans une temporalité. Pour la période qui nous intéresse, à défaut de pouvoir identifier un peintre, des formes communes ont été dégagées pour certaines zones, notamment le duché de Bénévent et le Latium.
L'utilisation de l'analyse stylistique peut par conséquent jouer un rôle dans la datation des œuvres. Effectivement, elle peut corroborer les résultats des études archéologique et historique, comme ce fut le cas pour Müstair et pour Reichenau. En revanche, la tâche est plus délicate lorsque les sources manquent et que le style reste la seule approche possible, car il est nécessaire de prendre en compte les rythmes de transmissions des formes, parfois différents d'un territoire à l'autre et engendrant ce que l'on appelle généralement des « retards » et des « avant-gardes » des modèles iconographiques. Ces rythmes sont difficiles à évaluer, et il n'est pas rare que deux formules cohabitent pendant quelques décennies. Si nous acceptons une datation tardive (deuxième moitié du VIII^{e} siècle — première moitié du IX^{e} siècle), la Crucifixion de Santi Giovanni e Paolo à Rome en est un bon exemple[197] (Fig. 22). Située dans un oratoire aménagé au

[195] O. PÄCHT, *Questions de méthode… op. cit.*, p. 158.

[196] *Ibid*.

[197] Sur l'histoire du site et les questions que soulève la décoration : V. E. GASDIA, *La casa pagana-cristiana del Celio*, Roma, 1937 ; G. MATTHIAE (dir.), *Le Chiese di Roma dal IV al X secolo*, Bologne, 1962-1963, p. 277-278 ; J. OSBORNE, « The Christological scenes in the nave of the lower church of San Clemente, Rome », dans *Medieval Lazio*, 125, 1982, p. 237-285 ; G. CURZI, « La decorazione medievale del Oratorio del SS. Salvatore sotto la basilica dei SS. Giovanni e Paolo a Roma », dans A. CADEI (dir.), *Arte d'Occidente, temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. II, Roma, 1999, p. 607-

VIII^e siècle, cette peinture expose des similitudes non négligeables avec les décors de Santa Maria Antiqua et de San Valentino (tous deux à Rome), montrant l'attachement encore fort des peintres romains de cette époque à des modèles orientaux, dépourvus de formes carolingiennes.

Figure 22 : Rome (Italie, Latium), église Santi Giovanni e Paolo, oratoire San Salvatore, mur sud, *Crucifixion*, fresque, VIII^e-début XI^e siècle (cliché E. LAMINE, 2011)

Malgré les critiques nombreuses sur la validité de cette démarche, il nous semble toutefois que la datation par le style apporte son lot d'hypothèses, certes approximatives, mais non négligeables. Dans cette perspective, la Crucifixion de Vérone datée tantôt de X^e siècle, tantôt du XII^e siècle, nous semble plutôt tardive (XI^e siècle, voire peut-être du XII^e siècle ?), en raison du rapport entre les personnages et leur espace, mais aussi de la physionomie des protagonistes, notamment celle du Christ[198]. Pour autant, elle montre quelques similitudes avec les Crucifixions de la deuxième moitié du X^e siècle. La même observation peut être faite pour la Crucifixion de Calvi : effectuée lors d'une deuxième campagne de décoration, elle est datée des années 1050, malgré les grandes similitudes formelles avec les œuvres du IX^e et X^e

616 ; A. ENGLEN, M. G. FILECITI (dir.), *Case romane e Antiquarium sotto la basilica dei Ss Giovanni e Paolo al Celio : Guide breve*, Roma, 2004 ; G. Di GIACOMO, *Le case romane sotto la basilica dei SS. Giovanni e Paolo al Celio*, « Collana archeologica, Forma Urbis, n° 9 », Roma, 2007.

[198] Pour un bilan sur les hypothèses de datation et l'analyse de cette peinture : F. F. D'ARCAIS (dir.), *La pittura nel Veneto… op. cit.*, p. 170-172. Voir également Deuxième partie – Aux débuts de l'image de la Crucifixion : perception et représentation de la mort du Christ entre le II^e et le VIII^e siècle.

siècle[199]. Il en va de même pour la Crucifixion de Barzanò et le cycle christologique qui l'encadre (Fig. 23 et 24) qui semblent davantage du XI^{e} ou du XII^{e} siècle[200].

Figure 23 : Barzanò (Italie, Lombardie), église San Salvatore, paroi nord, cycle christologique, fresque, XI^{e} siècle (cliché J. MERCIECA, 2011)

[199] Cette datation tardive repose notamment sur la présence d'une inscription dédicatoire, au bas de la composition (« *EGO BISANTIO CVM VXORE MEA ATTA PINGERE FECIMVS* » : « Moi Bisantio, avec ma femme Atta, avons fait peindre [cette image] »), qui lui donne un caractère votif. La Crucifixion est donc située dans une deuxième phase d'aménagement de la grotte (milieu du XI^{e} siècle), transformée en chapelle pour une communauté rurale, ce qui ne permet pas de supposer la présence d'une communauté monastique. Le style pictural de Calvi fut également apparenté à celui des peintures de Fasani (grotte de San Michele) et à celles d'Avella (également dédiée à San Michele), datables des années 1050 (S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale… op. cit.*, p. 146-148).

[200] Les sources concernant l'église de Barzanò sont rares et tardives (pas avant le XIII^{e} siècle). Les quelques analyses archéologiques du bâtiment situent la première construction au X^{e} siècle. Jusque dans les années 1990, les analyses des peintures dataient la Crucifixion, alors seule partie visible, de la fin du X^{e} siècle ou du début du siècle suivant en raison des filiations possibles avec les représentations du Crucifié d'époque ottonienne. Cependant, depuis les années 2000, le reste des peintures ayant été dégagé, les chercheurs considèrent que ces décors s'inscrivent dans la mouvance du style roman et de la peinture lombarde des XI^{e}-XII^{e} siècles (I. BRUNO, « Le pitture murali di San Salvatore a Barzanò : iconografia, cronologia e contesto (XII secolo) », dans P. PIVA (dir.), *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI-XIII)*, Milano, 2006, p. 153-163).

Figure 24 : Barzanò (Italie, Lombardie), église San Salvatore, coupole, 2e travée, *Christ entouré des apôtres*, fresque, XIe siècle (cliché J. MERCIECA, 2011)

L'étude des décors de la grotte de Monte Monaco di Gioia montre de nombreuses filiations avec les peintures émanant du Mont-Cassin et de l'aire campano-latiale du temps de la réforme bénédictine, et peut donc être placée au XIe-XIIe siècle[201]. La même date est retenue pour la Crucifixion du Latran (Fig. 25), représentée dans l'oratoire de Grégoire le Grand (identifié comme la chapelle San Sebastiano sous l'actuelle Scala Santa)[202].

[201] Cette proposition de datation est corroborée par l'histoire de la grotte, d'abord lieu d'érémitisme aménagé au XIe siècle. Voir S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale… op. cit.*, p. 165, et le compte rendu de l'ouvrage par D. RUSSO, « Peindre sur le roc à l'époque de l'Église », dans *Revue de l'art*, 158/4, 2007, p. 63-66.

[202] Sur la description du lieu et de sa décoration : E. B. GARRISON, « Contribution to the history of twelfth-century umbro-roman painting IV, Part II », dans *Studies in the History of Medieval Italian Paintings*, vol. II, 1956, p. 171-197 ; M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante… op. cit.*, p. 231-232.

Figure 25 : Rome (Italie, Latium), oratoire de Grégoire le Grand, dit aussi « chapelle San Sebastiano » (actuellement sous la Scala Santa), pilier, *Crucifixion* (fragment), fresque, début du XII^e^ siècle (d'après M. ANDALORO, 2006, p. 236, fig. 17)

La Crucifixion de Roccasecca[203] peut être rapprochée de celle d'Olevano sul Tusciano, ainsi que des peintures présentes dans les rouleaux du *Benedictio Fontis* produits au Mont-Cassin ou dans un atelier bénéventain vers 969. Ce rapprochement stylistique, complété par la mention de l'annexion de l'église par le Mont-Cassin, laisse supposer que la peinture appartient au X^e^ siècle avec peut-être une préférence pour la seconde moitié. Une méthode similaire a été adoptée pour situer à la fin X^e^ siècle la Crucifixion de Vallerano[204]. Pour le décor de San Pietro in Vaticano, connu uniquement par des copies, le recours au style est plus difficile. Cependant, sur la base d'une composition élargie, du lien entre la Crucifixion et le reste du cycle, ainsi que des mentions de travaux dans le *Liber Pontificalis*, ce décor est généralement daté du pontificat de Léon IV (847-855) ou de Formose (891-926)[205].

L'analyse iconographique peut apporter également des réponses : grâce à la présence du nimbe quadrangulaire, également appelé « nimbe carré des vivants », la datation de certaines peintures est plus précise et assurée. Ce motif iconographique est attribué à des personnages religieux ou des donateurs et permet de signifier non seulement qu'il s'agit d'une personne éminente et morale, mais également encore vivante, contrairement aux saints[206]. Cette caractéristique iconographique permet donc

[203] Not. 6.

[204] Not. 13.

[205] Sur les différentes hypothèses de datation : Not. 9.

[206] Cette interprétation s'appuie notamment sur une mention de ce type de nimbe dans la *Vie de saint Grégoire* écrite par Jean le Diacre (IX^e^ siècle), qui est nommé *tabula* contrairement au nimbe circulaire (*corona*). Sur l'origine, le développement et l'interprétation de ce motif, se référer à la contribution de F. GANDOLFO, « Il ritratto di commitenza », dans M. ANDALORO, S. ROMANO (dir.), *Arte e iconografia a*

de dater la Crucifixion de San Clemente de Rome du pontificat de Léon IV (847-855), représenté en personne au bas de l'Ascension et identifié par une inscription (Fig. 26). Le même cas de figure est visible à San Vincenzo al Volturno, puisqu'aux pieds du Christ en croix est figuré Epiphane (abbé du monastère entre 824 et 843) muni du nimbe quadrangulaire et nommé dans l'inscription qui se déploie devant lui (Not. 11).

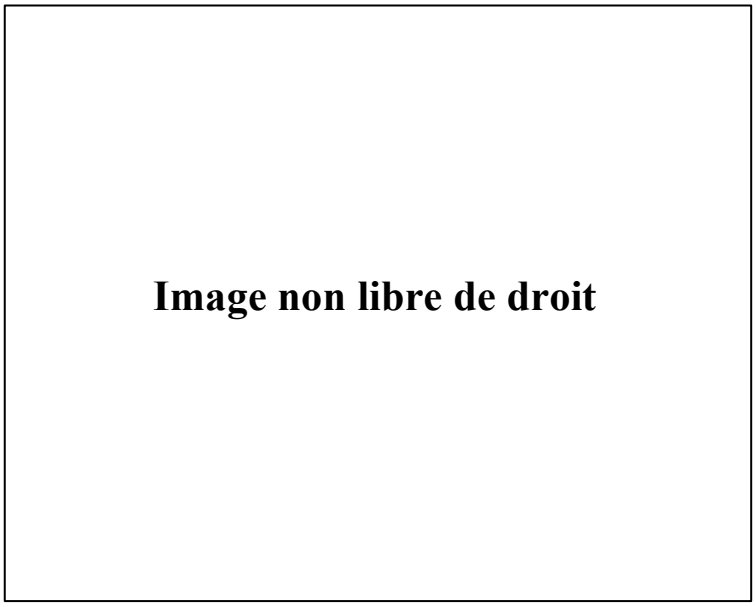


Figure 26 : Rome, San Clemente, église basse, *Ascension* avec la figure du pape Léon IV à gauche (d'après C. BERTELLI, 1994, fig. 280, p. 222)

Des datations incertaines

Il subsiste cependant deux cas où la datation ne peut être davantage précisée faute d'information archéologique, textuelle ou iconographique suffisante. Par conséquent, en fonction de l'analyse sur laquelle nous nous basons, ces décors se situent soit à l'intérieur de notre contexte chronologique, soit légèrement en marge.

La Crucifixion de la basilique Santi Nereo e Achilleo constitue en cela un bon exemple. La tour nord, dans laquelle est présent le cycle peint, aurait été construite au IX^{e} siècle[207], datation corroborée par les analyses archéologiques du bâtiment. En effet, cette tour a été surélevée par l'adjonction d'un troisième niveau à une date que l'on

Roma da Costantino a Cola di Rienzo, Milano, 2000, p. 175-192 (qui présente particulièrement des exemples romains), ainsi que l'article plus général de G. B. LADNER, « The So-called Square Nimbus », dans *Mediaeval Studies*, 3, 1941, p. 15-45. L'article proposé par J. Wirth en 1988 (J. WIRTH, « La représentation de l'image dans l'art du Haut Moyen Âge », dans *Revue de l'Art*, 79, 1988, p. 9-21) est également intéressant, puisqu'à partir de la contribution de G. B. Ladner, il propose une analyse du nimbe quadrangulaire en explorant les différents champs sémantiques du motif.

[207] Sur la base d'une mention de réfections dans la biographie du pape Léon III dans le *Liber Pontificalis* (L. DUCHESNE, C. VOGEL (éd.), *Liber Pontificalis… op. cit.,* vol. II, p. 33, 424).

situe généralement avant le XII[e] siècle, modifications structurelles entrainant une occultation des parties hautes du cycle. Or, du point de vue formel, la Crucifixion présente de fortes similitudes stylistiques et iconographiques à la fois avec les peintures du IX[e] et du début du X[e] siècle, mais également avec celle plus tardive de Sant'Urbano alla Caffarella (Fig. 27)[208]. Face à toutes ces données, ce décor est daté dans les études les plus récentes de la fin du X[e] ou du début du XI[e] siècle, hypothèse de datation que nous partageons[209], mais sans pouvoir apporter davantage de précisions.

Figure 27 : Rome (Italie, Latium), église Sant'Urbano alla Caffarella, nef, mur est, *Crucifixion* (restaurée au XVI[e] siècle), original fait entre 1011 et la fin du XI[e] siècle (cliché J. MERCIECA, 2011)

Il en va de même pour la Crucifixion de Riva San Vitale. Prenant place dans un baptistère remontant au IV[e] siècle, l'abside qui sert de support à la peinture a semble-t-il remplacé une abside préexistante à la fin de la fin du X[e] siècle ou du début du siècle suivant. Par conséquent, les dernières analyses archéologiques placent la Crucifixion aux alentours de l'an mille. Du point de vue stylistique, les comparaisons avec le

[208] Sur cette peinture, très restaurée et donc dénaturée, une inscription révèle la date de 1011. Son authenticité ne fait pourtant pas l'unanimité : selon les cas, la peinture est datée soit de la première moitié du XI[e] siècle avec une préférence pour le milieu du siècle (M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante… op. cit.*, p. 139-150), soit à la fin du XI[e] siècle dans le contexte de la réforme grégorienne (K. NOREEN, « Lay Patronage and the Creation of Papal Sanctity during the Gregorian Reforme : The Case of Sant'Urbano alla Caffarella, Rome », dans *Gesta*, 40/1, 2001, p. 39-59).

[209] Sur les différentes questions de datation du décor, se référer à la Not. 8.

sacramentaire de Warmondo, évêque d'Ivrea entre 965-969 et 1005, la miniature du *Missale Ambrosianum*, mais aussi le crucifix de l'archevêque de Milan Ariberto (1018-1045) permettent d'établir des filiations intéressantes[210] situant ainsi la peinture dans la même fourchette chronologique que celle de Santi Nereo e Achilleo. La datation de ces décors divise encore aujourd'hui la communauté scientifique, et demeure en suspens. Seules peut-être des analyses scientifiques sur les pigments utilisés dans ces deux cas permettraient de mettre fin au débat. Cependant, en l'absence de telles données et compte tenu des choix iconographiques et stylistiques opérés dans ces deux peintures, nous avons choisi d'intégrer ces deux Crucifixions à notre étude.

2.3 Documentation finale et questionnements

2.3.1 Une documentation réduite

Nous avions au départ trente-et-un décors répartis entre le début du VIII^{e} siècle et la fin du XI^{e}, voire du XII^{e} siècle pour certains. Le recours aux sources historiques (sources textuelles, histoire du site) croisées avec les analyses stylistiques et iconographiques des œuvres, ainsi que les résultats archéologiques apparaissant au fur et à mesure des sondages, ont engendré inévitablement des différences de datations selon les chercheurs, les angles d'approches, mais surtout selon la période d'analyse du site et de son décor. Ainsi, les différentes propositions de datation affirment ou infirment les anciennes datations proposées dans *l'Index of Christian Art*, créant un large panel d'hypothèses que nous avons choisi de résumer dans un tableau (Annexe 2). Face aux datations proposées, il nous fallait opérer des choix. Pour ce faire, nous sommes partie des analyses les plus récentes, qui s'appuient d'une part sur les études antérieures, et d'autre part, intègrent les dernières découvertes archéologiques. Bien sûr, les recherches actuelles ne sont pas gages de véracité indiscutable et certains décors mériteraient des analyses scientifiques permettant de préciser leur date d'élaboration. C'est pourquoi nous avons croisé ces hypothèses de datation avec une analyse iconographique et stylistique des Crucifixions alors recensées, démarche rendue davantage pertinente par l'observation des œuvres *in situ*. Par ailleurs, les confronter avec d'autres exemples des IX^{e}-X^{e} siècles représentés dans les manuscrits a également permis de préciser leur chronologie.

Ainsi, notre présente étude s'appuiera sur treize peintures datées entre les environs de l'an 800 et l'an mille : Cimitile, Müstair, Olevano sul Tusciano, Reichenau, Riva San

[210] *Ibid*.

Vitale, Roccasecca, San Clemente (Rome), San Pietro in Vaticano (Rome), Santi Nereo e Achilleo (Rome), San Vincenzo al Volturno, Saint-Pierre-les-Églises, Trèves et Vallerano.

2.3.2 Premières observations

Malgré le manque de précision de certaines dates de production, nous pouvons d'ores et déjà constater une chronologie inégale entre les décors (Fig. 28). Excepté le cas de Saint-Pierre-les-Églises, dont la datation reste imprécise, un seul témoin à l'intérieur de l'Empire daterait de la fin du VIII^{e} siècle : la *Passio* de Centula. Les exemples situés en Italie de la même période (Santi Giovanni e Paolo) présentent des choix iconographiques davantage tournés vers l'Orient, montrant ainsi une pénétration assez tardive des formes carolingiennes dans cet espace. Le IX^{e} siècle rassemble quatre décors (San Clemente, l'ancienne basilique San Pietro in Vaticano, San Vincenzo al Volturno et Müstair). Trois se situent à cheval entre le IX^{e} et le X^{e} siècle (Trèves, Cimitile et probablement Saint-Pierre-les-Églises), et six dans la fourchette du X^{e}-début du XI^{e} siècle (Reichenau, Olevano, Roccasecca, Vallerano, Riva San Vitale et Santi Nereo e Achilleo). Deux observations peuvent ici être effectuées : d'une part le X^{e} siècle rassemble davantage de témoins que le IX^{e} siècle ; et d'autre part le nombre de décors à partir de la seconde moitié du IX^{e} siècle se fait croissant à mesure que l'on approche de l'an mille.

De même que la chronologie des peintures, leur répartition géographique offre une vision inégale entre les zones de l'Empire et ses marges (Fig. 29). En effet, sur les seize peintures conservées, deux se trouvent dans l'actuelle Allemagne, une en France, onze en Italie et deux en Suisse. Force est de constater la prédominance des témoins en Italie. En les replaçant dans leur espace politique d'alors, la même inégalité est-elle observable ? Malgré la fluctuation des frontières entre le IX^{e} et le X^{e} siècle, et des datations des décors, nous pouvons remarquer que sur l'ensemble des treize témoins conservés, cinq sont situés dans les territoires placés directement sous le joug du pouvoir impérial (carolingien ou ottonien) : Reichenau, Trèves, dans la zone centrale germanique, auxquels s'ajoutent Müstair aux portes de la Lombardie et Riva San Vitale dans le Royaume d'Italie ; enfin, Saint-Pierre-les-Églises dans le territoire de la Francie occidentale.

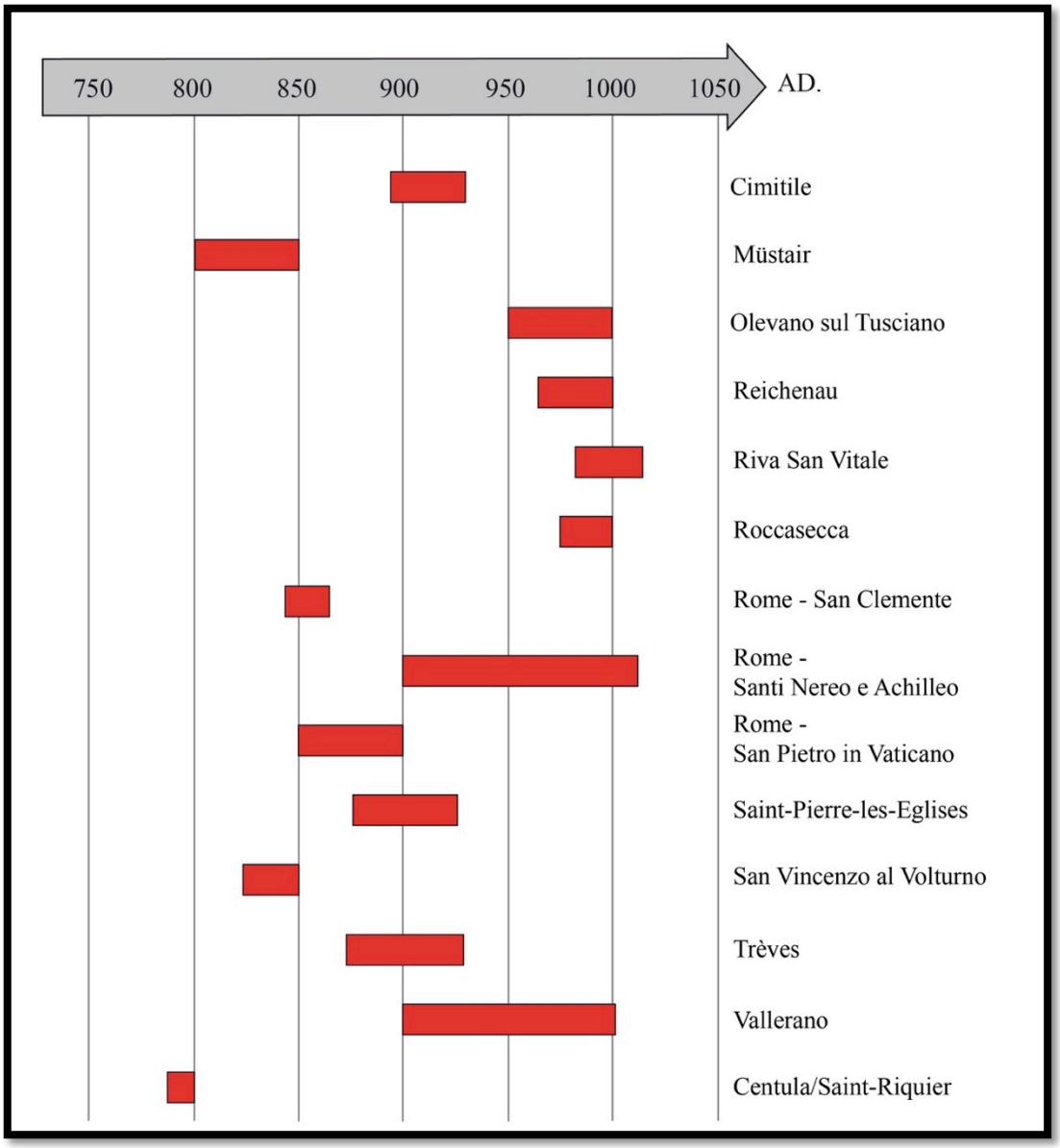
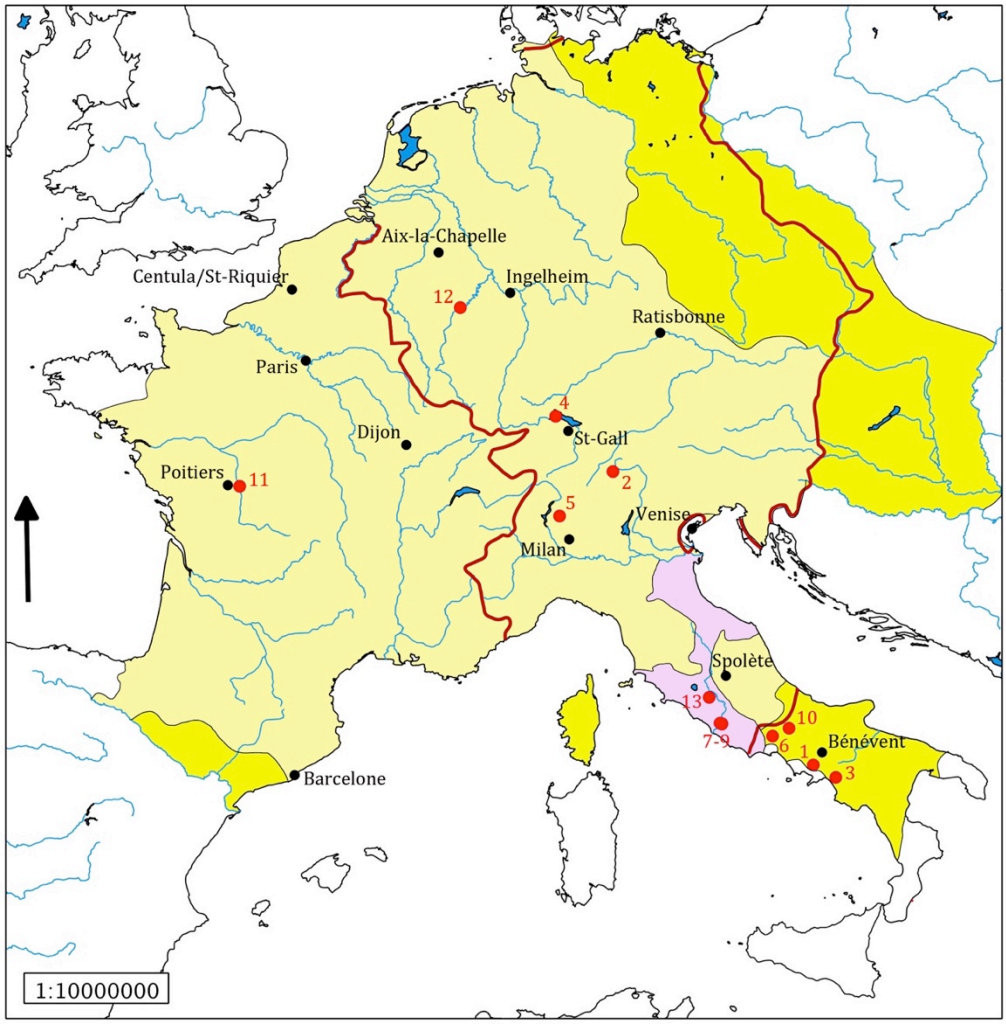


Figure 28 : Répartition chronologique des peintures sélectionnées (J. MERCIECA)



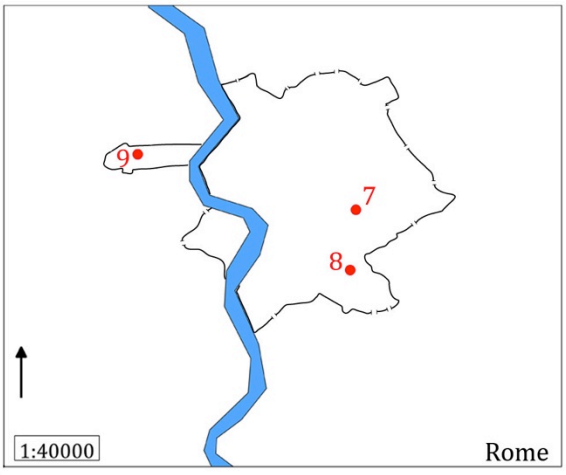


Figure 29 : Répartition géographique des sites de notre documentation (DAO J. MERCIECA)

Légende

Peinture murale représentant la Crucifixion

● 1 : Cimitile ; 2 : Müstair ; 3 : Olevano sul Tusciano ; 4 : Reichenau ; 5 : Riva San Vitale ; 6 : Roccasecca ; 7 : Rome, San Clemente ; 8 : Rome, Santi Nereo e Achilleo ; 9 : Rome, San Pietro in Vaticano ; 10 : San Vincenzo al Volturno ; 11 : Saint-Pierre-les-Églises ; 12 : Trèves ; 13 : Vallerano

Empire carolingien au début du IX^{e} siècle

États dépendants de l'Empire et zones sous influence carolingienne

Territoire de Saint-Pierre

Limites de l'empire germanique au X^{e} siècle

La moitié sud de l'Italie offre un panorama différent par la concentration des huit autres décors dans les territoires du Patrimoine de Saint-Pierre et la *Longobardia minor*. À l'échelle régionale, la distribution des sites à l'intérieur du Patrimoine de Saint-Pierre est resserrée, puisqu'elle se concentre à Rome (trois exemples) et autour de Rome (avec l'unique cas de la grotte de Vallerano dans le nord du Latium). La Lombardie du Sud, divisée en duchés et principautés, en compte quatre : San Vincenzo al Volturno et Roccasecca dans le duché de Bénévent, Olevano sul Tusciano rattaché à la principauté de Salerne et enfin Cimitile, qui est sans cesse disputé entre le duché de Naples et la principauté de Salerne. Il est intéressant de noter que, contre toute attente, il y a autant de peintures dans les marges de l'Empire, que dans ses propres territoires, mais avec une importante propension au sud des Alpes (dont les témoins représentent les trois quarts de la documentation). De plus, les témoins situés dans ces zones frontalières avec l'Empire byzantin sont tous concentrés dans des régions ouvertes aux échanges avec le monde franc et ottonien. Bien sûr, malgré de nombreuses tentatives, ces territoires ont gardé une certaine autonomie politique (concédée ou revendiquée) et revêtent une culture aux visages multiples, dont les peintures en sont les témoins[211]. L'absence d'œuvres est également notable, du moins pour la période qui nous intéresse, dans la Marche de l'Espagne, dans la Francie méridionale, ainsi que dans les territoires les plus à l'est de l'Europe. De même, les Îles Britanniques n'ont semble-t-il pas employé ce thème dans le cadre des décors monumentaux, excepté dans le cas des grandes croix de pierre, disposées au sein de l'enceinte des monastères.

Outre la répartition purement géographique, deux autres paramètres participent à l'appréhension des peintures murales : le premier est la nature de l'édifice d'accueil, caractéristique soulevant la question corollaire du statut du bâtiment ; le second est la localisation du décor au sein de l'espace architectural.

Notre documentation présente une grande diversité des édifices d'accueil. En remarquant que la Crucifixion est un thème exclusivement utilisé pour l'ornementation des édifices à vocation religieuse, trois types de bâtiment sont concernés. Le premier et le plus communément rencontré est l'église. Le second regroupe les édifices rupestres, aménagés dans des grottes d'origine naturelle ou artificielle et ne se rencontre que dans le Latium et la Campanie (Olevano sul Tusciano, Roccasecca et Vallerano). Enfin, le troisième est le baptistère, particularité qui ne se présente qu'à Riva San Vitale.

Quant au statut des édifices, il nous faut relever la prédominance du contexte monastique bénédictin, qui concerne près des trois quarts de la documentation. La

[211] Notamment : J.-P. DELUMEAU, I. HEULLANT-DONAT, *L'Italie au Moyen Âge… op. cit.*

Crucifixion prend alors place dans l'église abbatiale, comme à Müstair et à Trèves – voire à Centula/Saint-Riquier –, ou dans un lieu de culte secondaire (basilique martyriale ou oratoire), comme à Reichenau, Cimitile et San Vincenzo al Volturno. La présence monastique se rencontre également à Vallerano et à Olevano sul Tusciano, bien que cette deuxième grotte se double de la fonction de lieu de pèlerinage dédiée à l'archange Michel. L'église de Roccasecca est également rupestre, mais son statut reste plus difficile à définir, malgré la mention de donation au Mont-Cassin en 988 qui la cite comme une église[212]. Il pourrait s'agir à l'origine d'un ermitage abritant des bénédictins dépendant du Mont-Cassin, ou d'un oratoire destiné au culte de saint Michel, comme à Olevano[213].

Les édifices romains présentent un faciès quelque peu différent de par leur localisation au sein de la cité, alors placée à la tête de la Chrétienté[214]. En effet, l'ancienne église San Pietro in Vaticano était une basilique martyriale, dans laquelle affluaient les pèlerins venus de toute la Chrétienté pour se rendre sur la tombe du saint apôtre. Elle jouait un rôle majeur dans les nombreuses fêtes liturgiques et les processions au sein de la ville. San Clemente, église titulaire, était également intégrée à certaines processions liturgiques, mais elle avait avant tout le statut de paroisse urbaine. Enfin, Santi Nereo e Achilleo, également église titulaire située aux portes de la cité romaine, a endossé quelque temps, au cours du IX^{e} siècle, le rôle de diaconie[215]. Néanmoins, l'analyse des lieux d'accueil montre que le thème n'est pas l'apanage des seuls grands édifices, puisqu'il est également représenté dans des paroisses rurales comme à Saint-Pierre-les-Églises et Riva San Vitale.

En outre, l'emplacement du décor présente, là encore, de multiples possibilités. À l'égal de Centula/Saint-Riquier, les Crucifixions de Müstair, d'Olevano sul Tusciano, de San Pietro in Vaticano et de San Clemente sont peintes dans la nef de l'église. Un choix équivalent a été effectué pour l'oratoire de Cimitile et l'église monastique rupestre de Vallerano, bien que ces deux espaces cultuels se présentent sous la forme d'une salle unique. Dans ces deux cas, les peintures sont situées sur la paroi opposée à l'abside. À

[212] Not. 6.

[213] Le culte michaélique, très développé dans le sud de l'Italie, trouve une résonnance particulière dans le cas des grottes.

[214] Sur la géographie et l'implantation des lieux de culte à Rome, voir L. REEKMANS, « L'implantation monumentale chrétienne dans le paysage urbain de Rome de 300 à 850 », dans *Actes du XI^{e} congrès international d'archéologie chrétienne (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 septembre 1986)*, Rome, 1989, p. 861-916.

[215] Concernant le statut et la fonction des diaconies : H.-I. MARROU, « L'origine orientale des diaconies romaines », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 57, 1940, p. 95-142 ; L. DUCHESNE, « Les titres presbytéraux et les diaconies. Notes sur la topographie de Rome au Moyen Âge », dans *Scripta Minora. Études de topographie romaine et de géographie ecclésiastique*, Rome, 1973, p. 17-43.

Reichenau, Trèves et San Vincenzo al Volturno, la Crucifixion se situe dans la crypte. Quant aux fresques de Saint-Pierre-les-Église et de Roccasecca, elles prennent place dans le chœur liturgique. Le cas de Riva San Vitale est particulier, puisque nous nous trouvons dans un baptistère, mais la fresque est placée dans l'abside orientale. Enfin, la Crucifixion de la basilique romaine de Nereo e Achilleo se situe au rez-de-chaussée de la tour nord qui jouxte l'abside, sur le mur la séparant de l'église. La destination de cet espace reste difficile à déterminer : s'agissait-il d'une annexe liturgique telle une sacristie[216] ou bien d'un oratoire destiné au culte des reliques ? À moins que cette salle n'ait servi simplement de lieu de jonction, à la fois entre les bâtiments conventuels et la basilique, mais également entre l'église et son étage supérieur (un *matroneum* ?).

2.3.3 Perspectives de recherche et méthode envisagées

Face à ces constats, plusieurs questions s'imposent. D'abord, concernant la temporalité de ce phénomène artistique, et la répartition géographique de ces peintures : la prédominance des décors au cours du X^e^ siècle révèle-t-elle une évolution de la conception de la mort du Christ dans la pensée carolingienne et postcarolingienne ? Comment expliquer la quasi absence de témoins avant le second quart du IX^e^ siècle ? Plus généralement, la chronologie de notre documentation peut-elle être reliée à certains phénomènes d'ordre historique, et notamment les prises de position des Occidentaux face à la question de l'image dans le contexte post-iconoclaste ? Sur la base des exemples utilisés dans leur démonstration, C. Chazelle et M.-C. Sépière ont démontré que le phénomène de multiplication du Crucifié dans l'art figuratif pouvait être circonscrit à l'entité carolingienne, ses monastères et sa Cour. Néanmoins, la répartition des exemples monumentaux dans l'ensemble de l'Europe latine occidentale met en valeur la quasi-absence de peintures dans la zone centrale du pouvoir impérial, à savoir l'Austrasie, et au contraire, une diffusion de cette iconographie dans les zones situées à la croisée de cultures diverses (comme le duché de Bénévent). La concentration des témoins dans certaines zones géographiques permettra de soulever en amont la question de la relation entre un territoire et l'art produit dans cette zone, du moins à l'échelle de notre documentation. Ainsi, la forte propension d'exemples dans le sud de l'Italie s'explique-t-elle par une plus grande ouverture aux influences orientales, thèse jusqu'ici souvent admise ? Ou bien faut-il y voir davantage la manifestation d'une culture territoriale, certes éloignée du pouvoir impérial, mais montrant des liens avec celui-ci et sa culture ? De même, pouvons-nous parler de « Crucifixion carolingienne », c'est-à-

[216] Not. 8.

dire d'une représentation qui, dans sa forme, présenterait un schéma similaire d'une œuvre à l'autre, et porterait en elle des caractères propres à l'identité culturelle carolingienne ? Autrement dit, la figuration de la Crucifixion au IX^e^-X^e^ siècle peut-elle être réduite au seul dénominateur commun que constituent l'entité carolingienne et ses survivances ? Les dernières études sur le sujet ont mis en valeur l'établissement d'une iconographie carolingienne de la Crucifixion durant le moment carolingien, iconographie qui s'intègre dans un contexte plus large où la Passion et sa signification dans le processus rédempteur sont analysées et repensées. Nous plaçant dans la continuité de ces recherches, notre étude vise à combler les lacunes concernant les décors monumentaux.

En tant qu'historienne de l'art, nous utiliserons bien sûr les outils traditionnellement empruntés par celui qui s'intéresse à un thème iconographique, à savoir l'observation de ces peintures ainsi que leurs analyses iconographique et stylistique. Comment est construite la scène de la mort du Christ à l'échelle monumentale ? Quels sont les motifs convoqués ? Quelles sources bibliques ou apocryphes sont utilisées ? Autant de questions qui guideront notre analyse pour mettre en valeur les ressemblances, mais aussi les dissemblances qui sont parfois également porteuses de sens. Pour ce faire, nous avons créé des notices pour chaque décor, rassemblées dans le second volume de ce travail. Ce volume de documentation fut conçu à l'image d'un catalogue d'exposition en récapitulant, grâce à l'iconographie, aux sources textuelles et archéologiques (rapports de fouilles, plans et élévations, articles publiés), les différentes caractéristiques qui composent la scène et son environnement actuel, mais tente également une reconstitution de l'espace à l'époque de sa création.

Cependant, l'appréhension de ces peintures monumentales ne saurait être complète sans faire appel à la littérature des IX^e^ et X^e^ siècles, sources qui, nous le verrons, apporteront des éclairages intéressants. Il s'agira par cette approche d'aborder le vaste champ de l'*image* de la Crucifixion – et du Crucifié –, la notion d'image étant ici envisagée dans son sens élargi. En effet, sur la base des réflexions menées, entre autres, par William John Thomas Mitchell[217], le concept d'image revêt au moins deux acceptions. La première est celle qui définit un objet matériel, correspondant alors à la *picture* dans la langue anglaise ; la seconde en revanche, traduite par le terme *image* en anglais, signifie davantage l'idée qui survit à la matérialité de l'objet à travers les mots, mais aussi l'imaginaire (image mentale). « La *picture* est un objet matériel, une chose

[217] J. W. T. MITCHELL, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, trad. M. Boidy et S. Roth, coll. « Penser/Croiser », Paris, 2009, p. 21 et p. 43-93 (chapitre « Qu'est-ce qu'une image »).

que vous pouvez brûler ou abîmer. L'*image* est ce qui apparaît dans une *picture* et qui survit à sa destruction – dans la mémoire, dans le récit, dans des copies et des traces au sein d'autres médias »[218]. Cette réflexion transposée à la notion d'*imago* dans la pensée médiévale met également en valeur la polysémie du terme[219]. De fait, l'*imago* revêt avant tout une dimension théologico-anthropologique garante de la relation entre Dieu et les hommes, puisque Dieu a créé l'Homme à son image et que le Christ est l'image parfaite de Dieu sur terre. Ce terme désigne également le vaste ensemble des productions symboliques de l'Homme (images et métaphores du langage, images plastiques), mais également les images mentales, production de l'imaginaire, de la mémoire et du rêve, dont les traces sont conservées à travers l'écrit ou le figuré[220]. Bien que ces trois domaines notionnels de l'*imago* disposent d'une certaine autonomie[221], le recours à la littérature, qu'il s'agisse d'exégèse, de récits de vision et de miracles, ou encore de traités dogmatiques, permettra de mieux comprendre les choix iconographiques mis à contribution dans les peintures monumentales, mais aussi la place de l'image du Crucifié dans la pensée carolingienne. Existe-t-il une iconographie carolingienne de la Crucifixion pour l'art monumental, comme cela a été démontré pour les arts du livre ? Si c'est le cas, les outils visuels utilisés sont-ils les mêmes ?

Par-delà, comme l'a montré Jérôme Baschet en 2008 avec la notion d'« image-objet »[222], une représentation figurée, quel que soit son support, entretient une dépendance non négligeable avec ce dernier : « […] l'image est inséparable de la matérialité de son support, mais aussi de son existence comme objet, agi et agissant dans des lieux et des situations spécifiques, et impliqué dans la dynamique des rapports sociaux et des relations avec le monde surnaturel »[223]. Dans cette perspective, au même titre qu'une image appliquée sur un reliquaire, nous ne pouvons décontextualiser l'objet

---

[218] *Ibid*., p. 21.

[219] Sur la question de l'*imago* au Moyen Âge, voir : J. WIRTH, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e^-XV^e^ siècles)*, Paris, 1989 et son compte rendu par J.-C. BONNE, « À la recherche des images médiévales », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 46^e^ année, n° 2, 1991, p. 353-373. Voir aussi J.-C. SCHMITT, « La culture de l'imago », dans *Annales. Histoires, Sciences Sociales*, 51^e^ année, n° 1, 1996, p. 3-38 ; J.-C. BONNE, « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », dans J.-M. SANSTERRE, J.-C. SCHMITT (dir.), *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée,* Actes du colloque international de l'Institut Historique Belge de Rome (19-20 juin 1998), Bruxelles ; Rome, 1999 (Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, 69), p. 77-111 ; D. RUSSO, « Image, *Imago* », dans P. CHARRON, J.-M. GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art… op. cit.*, p. 452-458.

[220] J.-C. SCHMITT, « La culture de l'imago », *op. cit.*, p. 3-4.

[221] D. RUSSO, « Image, *Imago* », *op. cit*., p. 452

[222] J. BASCHET, *L'iconographie médiévale… op. cit.*

[223] *Ibid*., p. 33-34.

de son support, ici le bâtiment architectural et religieux qui participe à la construction d'une sacralité. C'est d'ailleurs le parti pris adopté dans les analyses les plus récentes sur l'image de la Crucifixion au haut Moyen Âge, puisque dans les manuscrits, les relations qui se tissent entre l'image du Crucifié et le texte qu'elle introduit, à savoir le début du canon, dotent la représentation d'une dimension sacramentelle. Or, pour la peinture monumentale, la même enquête peut être menée. Par son statut, la représentation s'intègre physiquement au bâtiment religieux. Cette spécificité lui confère un caractère collectif et, par conséquent, inscrit le décor dans un réseau de relations faisant intervenir l'environnement de l'œuvre (architectural, figuratif et cultuel), mais aussi le spectateur. Or, quelle lecture pouvons-nous avoir de la Crucifixion dans son environnement ? S'interroger sur la (ou les) dialectique(s) se construisant entre la Crucifixion et son espace, nous obligera à prendre en compte le statut du lieu d'accueil et l'emplacement de la peinture au sein de son cadre architectural. En croisant ces deux caractéristiques avec les sources liturgiques, il s'agira d'envisager, *in fine*, la perception de cette image dans sa dimension spatiale dans le temps rituel et en dehors, mais aussi ses lectures possibles par les hommes de l'époque qui, en fonction des édifices, étaient clercs et/ou laïcs.

DEUXIÈME PARTIE – AUX DÉBUTS DE L'IMAGE DE LA CRUCIFIXION : PERCEPTION ET REPRÉSENTATION DE LA MORT DU CHRIST ENTRE LE II^{E} ET LE VIII^{E} SIÈCLE

Afin de comprendre le tournant que constitue l'époque carolingienne, il nous faut revenir tout d'abord sur les origines de la Crucifixion. Le Christianisme étant une religion du Livre, la Crucifixion s'inspire avant tout de récits canoniques qui ont fourni un cadre à la représentation. Du reste, nous évoquerons également les récits des évangiles apocryphes qui, bien que non retenus par l'Église, ont probablement joué un rôle dans les choix iconographiques. La Crucifixion se situe au fondement de la foi chrétienne nous le verrons, mais constitue également un événement paradoxal, puisqu'elle sous-tend la mort d'un être à la fois Dieu et Homme. Cette partie sera ainsi l'occasion d'explorer l'interprétation patristique de la mort du Christ, exégèse qui chercha à défendre le concept de la mort du Fils de Dieu et dont l'argumentation fut largement réutilisée par les Carolingiens. Enfin, il s'agira également de proposer un panorama des antécédents iconographiques depuis les origines jusqu'à l'aube du IX^{e} siècle.

1 Les récits bibliques

Les sources bibliques apparaissent généralement comme sources premières de la mise en image de la Crucifixion. Citée dans les quatre évangiles canoniques, la scène est détaillée pourtant de manière différente suivant le récit envisagé. Dans les trois évangiles synoptiques – Matthieu (27, 32-56), Marc (15, 21-41) et Luc (23, 26-49) –, l'histoire présente de nombreuses similitudes. En revanche, chez Jean (19, 16-37), la narration prend une tournure différente intégrant des passages « inédits » et plaçant le narrateur comme spectateur direct de l'événement du supplice[224].

1.1 Les trois évangiles synoptiques

Parmi les quatre évangiles retenus par l'Église, ceux de Matthieu, de Marc et de Luc sont désignés sous le terme de « synoptiques », en raison de leurs ressemblances tenant à la fois de la narration et du contenu. Contrairement à ce que l'on a longtemps pensé, le récit le plus ancien n'est pas celui de Matthieu, mais celui de Marc[225]. Attribué à un sémite[226], ce texte aurait été rédigé en grec à Rome vers l'an 67 de notre ère. L'auteur de l'évangile n'aurait donc pas côtoyé directement Jésus, mais aurait pris connaissance de son histoire à travers les prédications de Pierre (martyrisé à Rome en 64) auquel il laisse une large place dans son récit. Ses écrits puisent donc dans les enseignements du chef des apôtres, mais également probablement dans des recueils narrant la vie du Christ qui étaient alors en circulation (*logia*)[227].

Les *Évangiles selon saint Matthieu* et *selon saint Luc*, plus tardifs, empruntent de nombreux versets au récit de Marc et le passage de la Crucifixion ne déroge pas à cette règle. Le récit matthéen fut, à l'origine, rédigé en araméen en Palestine ou en Syrie et était destiné à des juifs adeptes de la doctrine nazaréenne. Mais, du texte, il ne reste que la version traduite en grec entre 80 et 90 qui, plus qu'une traduction, apparaît davantage comme une révision du texte original. L'auteur de Matthieu, probablement un lettré juif

---

[224] Pour la version latine des textes, nous avons utilisé la Vulgate : R. WEBER, B. FISCHER, J. GRIBOMONT (éd.), *Biblia sacra : Iuxta Vulgatam Versionem*, Stuttgart, 1983 (1ère édition Stuttgart, 1969). Pour une version traduite en français, nous avons choisi : *Bible de Jérusalem*, École biblique de Jérusalem (éd.), Paris, 1973.

[225] J.-L. MONNERET, *L'Évangile dans tous ses états*, Paris, 2005, p. 57.

[226] Dès le IIe siècle, l'évangéliste Marc fut assimilé à « Jean surnommé Marc » du chapitre 12, verset 12 des *Actes des apôtres*, protagoniste qui suivra Paul dans son premier voyage, puis Barnabé à Chypre. Emprisonné à Rome, il retrouve Paul, et devient le fils spirituel de Pierre qui l'appelle « mon fils Marc » (*Premier Épître de Pierre*, 5, 13). Pour davantage d'informations sur cette attribution voir *Ibid.*, p. 63-64.

[227] *Ibid*.

devenu nazaréen[228], insiste sur l'universalisme de la doctrine christique fondée avant tout sur le refus des juifs de reconnaître en Jésus le Messie. Dans ce récit, la vie de Jésus « reproduit tout l'Ancien Testament »[229]. L'*Évangile selon saint Luc*, quant à lui, est rédigé en langue grecque. Il aurait été produit dans les années 80 par un auteur longtemps considéré comme un suiveur de Paul[230]. Quel que soit le rédacteur, ce texte est l'œuvre d'un intellectuel. Mais voyons tout d'abord ce que nous raconte le premier évangile, celui de Marc.

Une fois la condamnation prononcée, les soldats mènent Jésus au lieu nommé Golgotha « qui se traduit lieu du Crâne »[231]. Arrivés au lieu du supplice, ils donnent au Christ du vin parfumé de myrrhe, que ce dernier refuse. Jésus est alors crucifié entre deux brigands à la troisième heure, mais sans que les détails du crucifiement, ni le type de croix employé ne soient précisés. Seule la présence d'une inscription placée au-dessus de sa tête explicitant l'objet de sa condamnation (« *rex Iudaeorum* ») est rapportée. Les soldats se partagent alors les vêtements du supplicié en les tirant au sort, rappelant ainsi le Ps 21, 19. Les passants l'injurient en le mettant au défi de se sauver lui-même puisqu'il est le Fils de Dieu. Les grands prêtres et les scribes se moquent[232] également de celui qui ne peut sauver sa propre personne alors qu'il est l'auteur de nombreux miracles : « Que le Christ, le Roi d'Israël, descende maintenant de la croix, pour que nous voyions et que nous croyions ! » (Mc 15, 32). Et les deux larrons d'adopter la même attitude : « Même ceux qui étaient crucifiés avec lui l'outrageaient » (Mc 15, 32), rappelant ici le Psaume 22, 8. À la sixième heure, l'obscurité s'abat sur la terre, et ce, jusqu'à la neuvième heure, moment où Jésus clame « "*Élôï, Élôï, lema sabachthani*", ce qui se traduit : "*Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?*" » (Mc 15, 34), paroles faisant écho au Psaume 22 (21), 2. La foule pense alors que le Christ perd l'esprit et appelle le prophète Élie. À ces mots, « quelqu'un » prend une éponge imbibée de vinaigre[233] et, après l'avoir placée à l'extrémité d'un

[228] « On pense généralement depuis Papias (env. 75-env. 155) que Matthieu était le percepteur invité par Jésus à le suivre, que Marc et Luc appellent Lévi et à qui Matthieu donne son propre nom » écrit J.-L. Monneret (*Ibid.*, p. 65).

[229] *Ibid*., p. 67.

[230] Depuis les premiers siècles chrétiens, l'*Évangile selon saint Luc* et les *Actes* sont attribués au même auteur, c'est-à-dire au « médecin bien-aimé » que Paul cite dans son *Épître aux Colossiens* (4, 14), et qui aurait suivi ce dernier dans ses pérégrinations. Mais cette identification est aujourd'hui largement débattue et l'on identifie plus volontiers Luc à un auteur originaire d'Antioche en Syrie, qui s'est converti très tôt à la nouvelle doctrine et faisant partie de la communauté déjà en 42 (*Ibid*., p. 68-69).

[231] Mc. 15, 22. La latinisation de « Lieu du Crâne » a donné le mot Calvaire.

[232] Cf. Ps 22, 8.

[233] Cf. Ps 69 (68), 22.

roseau, la tend à Jésus pour le faire boire (Mc 15, 36). Mais le supplicié expire son dernier souffle. La mort de Jésus est alors suivie du déchirement de haut en bas du voile du Sanctuaire — tenture qui voilait le Saint des saints dans le Temple de Jérusalem —, phénomène interprété comme la matérialisation de l'achèvement de l'Ancienne Loi et le début de la Nouvelle[234]. Face à ce spectacle, le « centurion » et les soldats qui l'accompagnaient virent alors en Jésus le Fils de Dieu (Mc 15, 39), attitude démontrant la conversion du païen, mais également la divinité du Christ[235]. L'auteur de cet évangile précise également que parmi la foule, des femmes – celles qui suivaient le Christ depuis la Galilée – assistaient à distance à l'événement : entre autres, Marie de Magdala (Marie-Madeleine), Marie (mère de Jacques le Petit et Joset) et Salomé (Mc 15, 40-41).

L'*Évangile selon saint Matthieu* diffère peu du récit de Marc ; il en reprend la trame narrative. Ainsi, arrivés sur le Golgotha, les soldats donnent un breuvage de vin mélangé de fiel que Jésus goûte et refuse (Mt 27, 34). Cette caractéristique rappelle le Psaume 69 (anciennement 68), 22. Puis, le Christ est crucifié entre les deux brigands, alors que la foule l'injurie et se moque de lui. L'auteur précise également que les saintes femmes assistent à la scène (Mt 27, 55-56) : Marie de Magdala, Marie, mère de Jacques et de Joseph (la même Marie que chez Marc ?) et la mère des fils de Zébédée (est-ce Salomé, mère de Jacques et de Jean ? ou une autre femme ?). De même, il rapporte : la présence du *titulus* (ici « *Hic est Iesus Rex Iudaeorum* »), l'obscurcissement de la terre de la sixième à la neuvième heure[236], la supplique du Christ adressée à Dieu, le passage de l'éponge imbibée de vinaigre, et le déchirement du voile du Sanctuaire après que le Christ ait rendu l'esprit. Mais dans le récit matthéen, cette dernière séquence narrative est amplifiée d'un tremblement de terre et de la résurrection des corps de saints qui s'apprêtent à rejoindre la Jérusalem Céleste (Mt 27, 51-53), phénomènes démontrant le pouvoir du Fils révélé sur la croix lors de sa mort[237]. Ces événements effraient le centurion et les gardes qui, ensemble, étaient chargés de garder Jésus. Et, à la vue de ce spectacle, les soldats reconnaissent la divinité du Christ : « Vraiment celui-ci était fils de Dieu ! » (Mt 27, 54).

---

[234] G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art, vol. II : The Passion of Jesus Christ*, trad. J. Seligman, London, 1972, p. 110.

[235] E. CUVILLIER, « La croix chez Marc : Approche exégétique et théologique », dans J.-M. PRIEUR (dir.), *La Croix. Représentations théologiques et symboliques*, Actes de la journée d'étude (Strasbourg, 19 septembre 2002), Genève, 2004, p. 25-36.

[236] Cf Amos 8, 9.

[237] G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art… op. cit.,* p. 1.

Les principales séquences narratives observables dans les deux premiers évangiles apparaissent également dans l'*Évangile selon saint Luc*. Ainsi, du point de vue des protagonistes, il est fait mention des deux brigands crucifiés avec Jésus, des femmes assistant au supplice (sans qu'il soit précisé de qui il s'agit) accompagnées de des « amis » du Christ, et de la foule qui se moque du supplicié. De même, l'auteur rapporte le partage des vêtements[238] et leur tirage au sort (séquence absente chez Matthieu), le *titulus*, ici « *Hic est rex Iudaeorum* », l'offrande du vinaigre, l'obscurité de la sixième heure à la neuvième heure, le déchirement du voile du Sanctuaire suivi de la mort du Christ et enfin la reconnaissance de la divinité du Christ par le centenier. Dans ce récit, les notions de culpabilité et de repentance sont présentes tout au long de la narration de la Crucifixion. Ainsi, lorsque les soldats crucifient Jésus, ce dernier demande à son Père de pardonner leurs actes et leur ignorance (Lc 23, 34), requête qui confirme le statut du Christ en tant que Fils de Dieu. Ce passage introduit un dialogue entre les larrons et Jésus : l'un d'eux (le bon larron) reconnaît la divinité du Christ qui lui promet l'accès au Paradis[239]. Puis, Jésus s'adresse à son Père avant de mourir : « Père, *entre tes mains je remets mon esprit* » (Lc 23, 46), paroles qui mettent en exergue l'obéissance de ce dernier à la volonté de Dieu dans cet acte expiatoire. S'ensuit la reconnaissance par le centenier de la divinité du Christ après sa mort : « Sûrement, cet homme était un juste ! » (Lc 23, 47). Le passage de la Crucifixion est empreint chez Luc de compassion : ce sentiment est mis en valeur d'abord lors de la montée au Calvaire par les femmes qui se lamentent en se frappant la poitrine, puis par les foules après la mort de Jésus sur la croix (Lc 23, 37 et 48).

Ainsi, les trois évangiles synoptiques montrent de nombreuses similitudes dans la narration de la mise à mort du Christ. Malgré leurs spécificités respectives, ils situent tous trois l'événement sur le Golgotha et rapportent la plupart des séquences narratives : le *titulus*, les deux larrons, la présence des saintes femmes, les moqueries de la foule, les ténèbres, le déchirement du voile du Temple et la reconnaissance de la divinité du Christ par un centurion. Cependant, certains aspects ne sont pas détaillés. En effet, la

[238] L'auteur de l'Évangile de Luc fait ici probablement référence à « l'habit splendide » dont il fut revêtu pendant son procès (Lc 23, 11) et qui est interprété par certains Pères, tel Ambroise, comme une robe blanche (AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'évangile de S. Luc*, II, Livre X, 117, éd. G. TISSOT, Paris, SC 52 bis, 1976 (1ère édition 1958), p. 194-195). Nous noterons cependant que dans les deux autres évangiles synoptiques, il est question d'un vêtement de pourpre (Mc 15, 2) ou d'un manteau d'écarlate (Mt 17, 28), mais ces vêtements donnés à Jésus pendant son procès lui sont enlevés avant la crucifixion.

[239] « L'un des malfaiteurs suspendus à la croix l'injuriait : "N'es-tu pas le Christ ? Sauve-toi toi-même, et nous aussi." Mais l'autre, le reprenant, déclara : "Tu n'as même pas crainte de Dieu, alors que tu subis la même peine ! Pour nous, c'est justice, nous payons nos actes ; mais lui n'a rien fait de mal." Et il disait : "Jésus, souviens-toi de moi, lorsque tu viendras avec ton royaume." Et il lui dit : "En vérité, je te le dis, aujourd'hui tu seras avec moi dans le Paradis." » (Lc 23, 39-43).

mise en croix, mais aussi la forme du gibet et le type de vêtement porté par Jésus sont autant de caractéristiques qui ne sont pas spécifiées, aspects que l'image, au sens plastique du terme, se chargera de rendre visible.

1.2 La spécificité de l'Évangile selon saint Jean

L'*Évangile selon saint Jean* est le plus récent des quatre évangiles retenus par l'Église. Il aurait été produit probablement dans les dernières années du I^er^ siècle, sans doute après 96. Écrit en grec, cet ouvrage fut rédigé par un anonyme faisant partie de l'école johannique en Asie Mineure probablement à Éphèse et non par le disciple de Jésus, comme le récit puis la tradition le supposent.

L'auteur du récit rapporte que la Crucifixion s'est déroulée sur « le lieu dit du Crâne – ce qui se dit en hébreu Golgotha » (Jn 19, 17), et que le supplicié est cloué à une croix[240] entre deux autres condamnés. Cet évangile est le seul à faire intervenir dans la scène Pilate, qui rédigea lui-même le *titulus* « Jésus le Nazôréen, le roi des Juifs » (« *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* ») en hébreu, en grec et en latin[241]. Le passage du *titulus* précisant le motif de la condamnation du Christ trouve chez Jean un développement particulier, puisque l'auteur précise que, face à l'absence du contenu blasphématoire dans l'inscription, les grands prêtres protestent et réclament à Pilate de changer l'écriteau. Mais le gouverneur ne fléchit pas : « Ce que j'ai écrit, je l'ai écrit » (Jn 19, 19-22). Intervient ensuite le partage des vêtements entre les soldats qui, contrairement aux synoptiques, présente davantage de détails. En effet, les quatre soldats se partagent les vêtements du Christ – la robe de pourpre donnée lors de son procès (Jn 19, 2) –, mais la tunique de ce dernier, faite d'une seule pièce de tissu et sans couture, fut tirée au sort, comme l'Écriture l'avait prédit, précise l'auteur[242]. Près de la croix se trouvent les femmes : la Vierge et sa sœur (qui n'est ici pas nommée), Marie (femme de Clopas) et Maria Magdala (Jn 19, 25). Par ailleurs, Jean qui, selon la tradition, est l'auteur du texte, se place comme témoin direct de la scène. Cependant, l'apôtre n'est pas nommé, contrairement aux saintes femmes, et n'apparaît que sous le terme de « disciple » lorsqu'au verset suivant, Jésus confie sa mère et son « disciple qu'il aimait » l'un à l'autre[243]. Puis intervient l'épisode de l'éponge imbibée de vinaigre,

[240] L'auteur mentionne l'usage des clous dans Jn 20, 25.

[241] Jn 19, 19.

[242] Cf. Ps 22 (21), 19.

[243] « Jésus donc voyant sa mère et, se tenant près d'elle, le disciple qu'il aimait, dit à sa mère : "Femme, voici ton fils." Puis il dit au disciple : "Voici ta mère." Dès cette heure-là, le disciple l'accueillit chez lui. » (Jn 19, 26-27).

qui apparaît ici clairement comme l'accomplissement des Écritures, puisque, d'une part, le Christ réclame à boire et, d'autre part, l'auteur introduit la référence au Psaume 69 (68), 22 : « Un vase était là, rempli de vinaigre. On mit autour d'une branche d'hysope une éponge imbibée de vinaigre que l'on approcha de la bouche de Jésus. Quand il eut pris le vinaigre, le Christ dit : "C'est achevé" et, inclinant la tête, il remit l'esprit » (Jn 19, 29-30). Force est de constater ici que la mort est physiquement évoquée par l'affaissement de la tête du Crucifié. Mais, contrairement aux synoptiques, le récit de la Crucifixion ne s'arrête pas là, puisqu'apparaît une dernière séquence narrative, qui aura des répercussions à la fois dans la compréhension de la mort du Christ par les Chrétiens, mais aussi dans la mise en image de l'événement. En effet, l'auteur précise que comme c'était la veille du Sabbat, jour festif durant lequel les morts sont interdits, les Juifs demandèrent à Pilate de briser les jambes des crucifiés pour accélérer leur trépas et enlever leur dépouille. Ainsi fut fait : ils brisèrent les jambes des deux larrons, mais pas celles de Jésus, déjà mort, comme l'Écriture l'avait prédit (Jn 19, 31-33)[244]. Cependant, l'un des soldats prit sa lance et transperça le flanc du Christ, d'où il sortit du sang et de l'eau (Jn 19, 34), spécificité qui rappelle la prophétie de Zacharie 12, 10 : « […] et ils regarderont vers moi. Celui qu'ils ont transpercé »[245].

Ainsi, dans le récit johannique, l'introduction de nombreuses références à l'Ancien Testament affirme la mort du Christ en tant qu'accomplissement de l'Ancienne Loi et l'instauration de la Nouvelle. En témoignent les paroles prononcées par le Christ avant d'expirer ; elles démontrent que le Christ a conscience de son rôle dans le processus rédempteur, rôle qu'il a accepté. Mais la spécificité de ce texte réside également dans l'introduction des personnages de la Vierge et de Jean au pied de la croix, du passage où le Christ confie sa mère et son disciple l'un à l'autre, et de la transfixion. Bien plus qu'une narration, ce récit montre une claire volonté dogmatique et théologique.

2 L'exégèse paléochrétienne

Dans la pensée chrétienne, la Crucifixion apparaît comme la pierre angulaire, un pivot autour duquel tournent les arguments christologiques : Dieu s'est fait chair à travers le Christ (par l'Incarnation), et par sa mort annoncée, le Messie scelle une

[244] L'auteur johannique fait ici référence au Psaume 34 (33), 21 et à Exode 12, 46.

[245] Ce passage du coup de lance, appelé aussi « transfixion », permet d'insister sur la réalité humaine du Crucifié. Cette spécificité est parfois lue comme une claire opposition aux idées docètes qui niaient la réalité de la Passion, la nature humaine du Christ n'étant considérée que comme apparente et illusoire (J.-L. MONNERET, *L'Évangile dans tous ses états*, *op. cit.*, p. 70).

nouvelle alliance avec Dieu, perdue depuis le Péché Originel. Pourtant, malgré sa valeur centrale dans la foi chrétienne, la mort du Christ constitue dès le début du Christianisme une pierre d'achoppement. En effet, l'événement contient ses propres contradictions, puisqu'il entend la mort d'un être à la fois Dieu et homme, concept totalement paradoxal. Comment comprendre qu'un être à la fois Dieu et homme puisse être assujetti à la mort, condition propre à l'être humain ? De surcroît, comment peut-on adhérer à l'idée que le Messie attendu, meure par le supplice honteux de la croix, réservé alors aux traitres et aux esclaves[246] ? « […] scandale pour les Juifs et folie pour les païens »[247], la mort du Fils de Dieu par la croix nécessitait donc d'être défendue.

2.1 La croix : lieu de la révélation de Dieu et de son plan divin

Depuis le premier siècle de notre ère, les traditions évangélique et kérygmatique appréhendent le mystère salvifique à travers une vision unitaire : l'économie du Salut est prophétisée dans l'Ancien Testament et se réalise au sein du Nouveau. Dans cette acception, la mort du Christ participe pleinement à ce mystère et se révèle être l'un des piliers de la foi christologique. En effet, il est admis que le Christ, Dieu fait homme sur terre, est mort pour racheter l'humanité du péché du Premier Homme qui, par sa faute, condamna sa propre vie ainsi que celle de ses descendants à la mort. La Crucifixion apparaît donc pour le croyant source de vie et d'avenir et marque l'avènement d'une nouvelle ère, la restauration de l'alliance scellée entre Dieu et les hommes, perdue depuis l'éviction d'Adam et Ève du Paradis[248]. Par conséquent, la mort du Christ et la

[246] La pratique de la crucifixion est attestée dans le monde romain à l'époque impériale. Cependant, le châtiment par la croix trouve des précédents dans le supplice par *suspensio* à l'*arbor infelix*, dont l'usage est rapporté dans la *Lex horrendi carminis* remontant à l'époque royale (E. CANTARELLA, *Les peines de mort en Grèce et à Rome. Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*, trad. N. Gallet, Paris, 2000, p. 192) et qui consistait à suspendre à un arbre à l'aide de cordes un condamné, dont la tête avait été préalablement voilée. Sur la pratique de la crucifixion dans le monde antique : voir M. HENGEL, *Crucifixion in the ancient world and the folly of the message of the cross*, trad. J. Bowden, London, 1977 ; J. G. COOK, « Envisioning Crucifixion : Light from Several Inscriptions and the Palatine Graffito », dans *Novum Testamentum*, 50, 2008, p. 262-285, qui recense également un certain nombre de sources textuelles rapportant l'usage de ce type de supplice ; ainsi que J. C. DUMONT, « Le supplice de la croix » dans B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione. Secoli I-inizio XVI*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Napoli, dicembre 1999), Napoli, 2007, p. 89-93.

[247] I Cor. 1, 23-24. Cette appréciation du supplice par la croix trouve une explication dans Ga. 3, 13 qui cite le passage de Dt. 21, 23 : « maudit par Dieu quiconque est pendu au bois ». Ainsi, comme le note J.-M. Prieur, aux yeux des Juifs, le Messie ne peut être le crucifié puisque cette mise à mort est maudite (J.-M. PRIEUR, *La croix dans la littérature chrétienne des premiers siècles*, coll. « Traditio Christiana, 14 », Bern ; Berlin ; Bruxelles ; Francfort ; New York ; Oxford ; Vienne, 2006, p. XII). Les usages romains offrent aussi, nous semble-t-il, un parallèle intéressant à travers le supplice par *suspensio* à l'*arbor infelix* – considéré comme une ancienne version de la crucifixion. Or, dans la pensée romaine, l'*arbor infelix* est, dans une conception magico-religieuse, opposé à l'*arbor felix* et désigne un arbre de mauvais augure placé sous la protection des dieux infernaux (E. CANTARELLA, *Les peines de mort en Grèce et à Rome… op. cit.,* p. 168-169).

[248] Actes des apôtres 2, 23 ; 1 Pierre 2, 21-24.

Résurrection, indissociables dans la compréhension du mystère chrétien[249], tiennent une place centrale au sein de la foi christologique, dont le lieu d'ancrage se situe dans la croix : elle est le lieu de la révélation paradoxale de Dieu et de son plan sotériologique.

2.1.1 La *Theologia Crucis* de saint Paul

C'est sous la plume de Paul de Tarse (dont les écrits datent de la seconde moitié du I[er] siècle) que nous trouvons la plus ancienne réflexion exégétique connue sur la Crucifixion. La catéchèse du Tarsiote se distingue de celle des autres apôtres par l'intérêt fortement marqué pour les deux épisodes de la Crucifixion et de la Résurrection. Constituant le nœud central du message chrétien et de l'histoire du Salut, ces deux événements sont réaffirmés dans leur réalité historique[250], mais servent également à mettre en lumière le processus rédempteur. Bien sûr, Paul se situe dans la continuité de la tradition kérygmatique[251]. Cependant, il ne se contente pas seulement de proclamer que le Christ est mort pour nos péchés, mais affirme également qu'il est mort sur une croix (I Co 1, 18 et 2, 2)[252]. Les écrits pauliniens amorcent le début d'une glose sur la croix : elle est source d'un langage (I Co 1, 18) ouvrant le chemin vers Dieu. En effet, dans cette christologie, la croix, au départ simple instrument de supplice, occupe une place de choix, au point de devenir l'objet d'une véritable *Theologia Crucis*[253] : tout le mystère chrétien s'explique par la croix, qui devient le sujet premier à partir duquel toute réalité est interprétée ; elle en est son principe herméneutique[254]. La Croix est le signe sur lequel et par lequel Dieu se révèle[255], le signe de sa gloire, de sa puissance et de sa sagesse, mais aussi de son jugement et du Salut. Ainsi, dans le but de donner sens à la mort infâmante du Christ, Paul ne rejette pas le passage du Deutéronome. Au

---

[249] La relation entre la passion, la mort et la résurrection de Jésus-Christ est déjà soulignée dans les Évangiles : Mc 8, 31-32 ; 9, 9 ; 10, 33-34 ; 14, 27-28 ; Mt 16, 21 ; 17, 22-23 ; 20, 18-19 ; Jn 11, 25.

[250] Gal 5, 11.

[251] I Co 15, 3-5.

[252] J.-M. PRIEUR, *La croix dans la littérature chrétienne… op. cit,* p. XI.

[253] Cette théologie s'exprime notamment à travers l'introduction du nouveau champ sémantique relatif à la croix avec l'usage des termes suivants : *stauros* qui signifie « croix » (I Co 1, 17-18 ; Gal 5, 11 ; 6, 12-14 ; Phil 2, 8 ; 3, 18), *stauroô* c'est-à-dire « crucifier » (I Co 1, 13 et 23 ; 2, 2 et 8 ; II Co 13, 4 ; Gal 3, 1 ; 5, 24 et 6, 14) et *sunstauroô* entendu comme « crucifier avec » (Rom 6, 6 ; Gal 2, 19) : voir J. ZUMSTEIN, « Paul et la théologie de la Croix », dans *Études Théologiques et Religieuses*, 76/4, 2001, p. 481-496 et D. GERBER, « La Croix dans la Première Lettre de Paul aux Corinthiens », dans J.-M. PRIEUR (dir.), *La Croix. Représentations symboliques et théologiques*, *op. cit.,* p. 11-23. On se reportera également au chapitre 2 « Saint Paul » aux pages 345-349 de l'article de M. SULZBERGER, « Le symbole de la Croix et le Monogramme de Jésus chez les premiers Chrétiens », dans *Byzantion*, II, 1925, p. 337-448.

[254] J. ZUMSTEIN, « Paul et la théologie de la Croix », *op. cit.*, p. 487-488.

[255] Paul identifie la Croix au signe annoncé en Mt 24, 30 qui précédera le retour du Fils de Dieu sur Terre.

contraire, il s'en sert pour démontrer que la Croix est l'unique moyen d'annuler la Loi et d'annihiler la Faute qui en découle : « Christ nous a rachetés de la malédiction de la loi, étant devenu malédiction pour nous, - car il est écrit "Maudit quiconque est pendu au bois". »[256]. Paul pousse son raisonnement jusqu'à démontrer que, face à l'aveuglement des Juifs et des Païens à l'égard des différentes prophéties et messages dans l'Ancien Testament, Dieu a choisi de se révéler non dans l'adversité mais dans la faiblesse[257] : la Croix est « l'écueil sur laquelle vient se briser la sagesse des Grecs et la piété des Juifs »[258].

À l'instar des traditions kérygmatique et évangélique, Paul rattache le mystère de la Croix à l'ensemble de l'économie du Salut. Chez lui, le recours aux écrits de l'Ancien Testament se traduit surtout à travers la récurrence de la dialectique antagoniste associant le Péché Originel et la Rédemption. Les références opposant Adam et le Christ - second Adam[259] -, sont récurrentes[260]. Dans certains passages, cette opposition est poussée à son paroxysme à travers une vision antithétique : alors que le premier homme a chuté par le péché et est condamné à la mort, le Christ s'élève, est exalté en triomphant de la mort et donne la vie (Phil 2, 6-13 ; 1 Co 15, 45). Ainsi, dans la prédication paulinienne, la Croix devient l'instrument primordial par lequel le Christ triomphe de la Mort et de Satan. Cette idée transparaît également à travers la mise en parallèle avec l'épisode du serpent d'airain qui permit à Moïse de sauver le peuple d'Israël (Nb 21, 4-9), typologie que l'on trouve déjà dans l'évangile johannique[261]. La Crucifixion est donc comprise non seulement comme le moyen de la libération de l'humanité du joug de l'Ancienne Loi et de la Faute qui en découlait[262], mais également comme le moment de l'exaltation du Fils de Dieu, rendue possible par la Croix (Heb 12,

[256] Gal 3, 13 (J.-M. PRIEUR, *La croix chez les Pères (du II^e au début du IVe siècle)*, coll. « Cahiers de Biblia Patristica, 8 », Strasbourg, 2006, p. 7).

[257] I Co 1, 27-29. Sur cette question, voir J. ZUMSTEIN, « Paul et la théologie de la Croix », *op. cit.*, p. 481-496.

[258] *Ibid*., p. 490.

[259] 1 Co 15, 45 ; Rom 5, 14.

[260] Rom 5, 11-14 ; I Co 15, 22 ; I Co 15, 45 ; I Tim 2, 13-14.

[261] L'auteur de l'évangile johannique propose déjà un parallèle entre Moïse et le Christ (Jn 3, 13-14), correspondance permettant de souligner l'exaltation du Fils de Dieu par la Croix (Jn 8, 28). Paul reprend cette même dialectique pour insister sur la victoire par le bois ; la thématique du triomphe du Christ est omniprésente dans la prédication paulinienne (I Co 15, 54-55 et 57 ; II Co 2, 14 ; Rom 12, 21).

[262] « Il a effacé, au détriment des ordonnances légales, la cédule de notre dette, qui nous était contraire ; il l'a supprimée en la clouant à la croix. Il a dépouillé les Principautés et les Puissances et les a données en spectacle à la face du monde, en les traînant dans son cortège triomphal » (Col 2, 14-15).

2)[263]. Le Christ est le Prince couronné (Heb 2, 9-10) ouvrant une nouvelle ère placée sous le signe de Dieu.

Il nous faut également noter que le message de la Crucifixion est envisagé à travers une dimension universaliste. En effet, dans la théologie paulinienne, la Croix est le lieu de la réconciliation qui s'effectue à la fois verticalement, par le biais du Christ - Médiateur entre Dieu et les hommes[264] -, et horizontalement, en rassemblant les peuples jusque-là divisés, c'est-à-dire les Juifs et les Gentils[265].

2.1.2 L'interprétation dans la littérature patristique

La littérature patristique se situe dans la droite ligne de l'interprétation paulinienne, puisque nous retrouvons pour la Crucifixion les mêmes thématiques interprétatives[266]. Ces développements littéraires visent à contrer à la fois les oppositions formulées par les non-croyants – en premier lieu, les Juifs considérés comme les auteurs de la mort du Christ restés aveugles face aux prophéties vétérotestamentaires annonçant la venue du Messie -, mais également certaines théories diffusées au sein de mouvements chrétiens dissidents qui refusent de reconnaître la réalité de la mort du Christ. Dans ces conditions, les développements sur la Crucifixion interviennent dans le but d'affirmer sa réalité historique et ses fondements théologiques[267].

---

[263] Paul reprend ici le développement johannique (B. ULIANICH, « Note introduttive. Croce. Crocefisso. Unità del mistero salvifico », dans B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione… op. cit.,* p. 18). En effet, la Passion est présentée dans l'évangile johannique comme le moment de l'intronisation authentique du Christ, souverain d'un royaume "qui n'est pas de ce monde" (Jn 18, 36). « La croix devient ainsi le trône de gloire sur lequel le Christ est "élevé", et du haut duquel il jette à terre le "prince de ce monde" et attire tous les croyants à lui (Jn 12, 31-32) » (L. RENAUT, « La croix aux quatre premiers siècles », dans R. FAVREAU (dir.), *Le supplice et la gloire*, Paris ; Poitiers, 2000, p. 12).

[264] Col 1, 20 et Eph 2, 16.

[265] Gal 3, 6 et 14 ; Eph 2, 16, mais aussi Col 1, 19-20, interprétation qui rappelle Jn 12, 32.

[266] Concernant les sources exégétiques que nous convoquerons tout au long de ce travail, nous avons utilisé en premier lieu la base de données *Library of Latin Text*, publiée par Brepols et consultable à l'adresse http://www.corpuschristianorum.org/centres/turnhout.html. Nous avons également utilisé les *Monumenta germaniae historica* (MGH) à la fois dans leur version papier et dans leur version numérisée (eMGH), l'édition de la *Patrologia latina* (désormais nommée PL), celle fournie par la collection des *Sources Chrétiennes* (désormais nommée SC), celle du *Corpus Christianorum, Continuatio Medievalis* (CCCM) et celle du *Corpus Christianorum Seria Latina* (CCSL).

[267] Sur l'interprétation de la Crucifixion dans la patristique, voir notamment : J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine. L'émergence de la tradition catholique, 100-600,* t. I, trad. P. Quillet, coll. « Théologiques », Paris, 1994 ; B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione…,* vol. I, *op. cit.,* (en part. T. PISCITELLI CARPINO, « La Croce nell'esegesi patristica del II e III secolo », p. 129- 152) ; J.-M. PRIEUR (dir.), *La Croix. Représentations symboliques et théologiques*, *op. cit.* ; ID., *La croix chez les Pères… op. cit.*

Comme nous l'avons vu, c'est sur la croix que s'expose l'épineuse question de la double nature du Christ et de la relation entre la divinité et l'humanité du Christ. Naturellement, seule la nature humaine pouvait être touchée par la mort charnelle, mais qu'en est-il des souffrances physiques ? Étaient-elles ressenties par les deux natures du Christ ? Dans la littérature patristique, quelques passages spécifiques à la narration de la Passion révèlent l'humanité du Crucifié et sa mort effective. Ainsi, chez Ambroise, la supplique du Christ adressée à son Père avant de mourir devient la manifestation pleine et entière de son humanité avant la séparation de sa divinité[268]. De même, dans sa démonstration contre l'arianisme, Athanase d'Alexandrie soutient que, si la résurrection est intervenue trois jours après la crucifixion, c'est parce que ce laps de temps était essentiel pour que la mort physique du Fils de Dieu ne puisse être mise en doute[269]. L'argumentation développée prend alors place au sein d'une théologie christologique globale défendant les trois piliers de la foi chrétienne : l'Incarnation, la Passion et la Résurrection. Effectivement, la mort du Christ ne saurait être séparée du dogme de l'Incarnation dans la logique argumentaire patristique. Puisque Dieu s'est incarné, il a souffert en tant qu'homme dans sa chair, mais cette souffrance et la mort qui en découle ne touchent que son humanité et ne portent aucunement atteinte à sa divinité[270]. Dans son troisième sermon pour la Pâque, Augustin s'exprime en ces mots : « Ils ne comprennent pas le moins du monde ce que nous croyons et ce que nous affirmons. Car nous n'affirmons pas que dans le Christ est mort ce qui était Dieu, mais ce qui était homme »[271]. Et d'ajouter plus loin : « de la même manière que, quand un homme meurt, l'âme qui est dans sa chair ne meurt pas ; de même quand le Christ est mort, la divinité qui était en l'homme n'est pas morte »[272]. Ambroise emploie le même raisonnement :

---

[268] AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'Évangile de S. Luc*, II, X, 127, *op. cit.*, p. 198 : « Il a crié comme un homme que sa séparation de la divinité allait faire mourir ; car, la divinité étant exempte de mort, la mort ne pouvait se produire que si la vie se retirait ; et la vie, c'est la divinité ».

[269] ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Sur l'Incarnation du Verbe*, 26, 3-4, éd. C. KANNENGIESSER, Paris, SC 199, 2000 (1ère édition 1973), p. 360-361 : « Si la mort et la résurrection s'étaient produites aussitôt et pratiquement sans intervalle, la nouvelle au sujet de l'incorruptibilité serait demeurée incertaine. Aussi, pour montrer que son corps était mort, le Verbe laissa passer un jour, et le troisième, il le montra à tous incorruptible. C'est donc pour montrer la mort de son corps, qu'il ressuscita celui-ci seulement le troisième jour ». Le même argument est convoqué par Césaire d'Arles dans son neuvième sermon (CÉSAIRE D'ARLES, *Sermons au peuple*, Livre I, IX, éd. M.-J. DELAGE, Paris, SC 175, 1971, p. 371-373).

[270] Voir notamment le développement d'Hilaire de Poitiers dans son *De Trinitate*, X, 10-35 : HILAIRE DE POITIERS, *La Trinité*, t. II, Livre X, 10-35, éd. G.-M. DE DURAND, G. PELLAND, C. MOREL, Paris, SC 462, 2001, p. 188-227.

[271] « *nec omnino quid credamus uel dicamus intellegunt. Neque enim dicimus hoc in Christo esse mortuum quod deus erat sed quod homo erat* » (AUGUSTIN, *S. Guelferbytanus*, 3, 3, dans S. POQUE (éd.), *Sermons pour la Pâque*, Paris, SC 116, 2003 (2e édition), p. 204-205).

[272] « *Nam sicut homo, cum moritur, non moritur anima eius in carne, sic et Christus, cum mortuus est, non est mortua diuinitas eius in homine* » (*Ibid*., p. 204-207).

« vous connaîtrez ainsi qu'Il a souffert comme homme, non pas comme Dieu et roi, et que, si le Christ est l'un et l'autre, c'est pourtant comme homme, non comme Dieu qu'Il a été cloué sur la Croix »[273].

L'affirmation de l'humanité du Christ soumise à la mort s'inscrit chez les Pères dans la logique globale de l'économie du Salut et répond, dans la conception chrétienne, à la nécessité de rachat engendré par le Péché Originel : pour annihiler la faute du Premier Homme et délier l'humanité du joug qui pesait sur elle, le Christ devait prendre chair et mourir en tant que tel[274]. Comme l'écrit Irénée,

> Le Verbe se fit donc chair, afin que, détruit par le moyen de cette chair même par laquelle il avait dominé, le péché ne fût plus en nous. Et c'est pourquoi le Seigneur reçut une chair formée de la même manière que celle du premier homme, afin de combattre pour ses pères et de vaincre en Adam celui qui nous avait vaincus en Adam.[275]

Il reprend le même argumentaire un peu plus loin :

> […] il ne se fit pas chair modelée, mais, < en naissant > de celle-là [la Vierge] qui était la descendante d'Adam, il garda la similitude de la chair modelée : car il fallait qu'Adam fût récapitulé dans le Christ, afin que ce qui était mortel fût englouti par l'immortalité, et il fallait qu'Ève le fût aussi en Marie, afin qu'une Vierge, en se faisant l'avocate d'une vierge, détruisit la désobéissance d'une vierge par l'obéissance d'une Vierge.[276]

L'antithèse typologique associant la Chute et la Rédemption telle que nous la trouvions chez Paul est, de fait, largement exploitée. En effet, elle permet d'asseoir les bases de la logique du processus rédempteur, dans lequel le Fils de Dieu, incarné et descendant de David et d'Abraham, devient le seul protagoniste capable de changer la

---

[273] « *ut scias quasi hominem passum esse, non quasi deum regem, etsi utrumque Christus, quasi hominem tamen, non quasi deum cruci esse suffixum* » (AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'Évangile de S. Luc*, Livre II, X, 108, *op. cit.*, p. 192).

[274] Par exemple dans l'*Épître de Barnabé*, ce parti pris est relevable dans un discours fortement orienté contre les Juifs : « Et lui [le Seigneur], comme c'était dans la chair qu'il lui fallait se manifester afin d'anéantir la mort et de prouver la résurrection des morts, il a supporté (cela) » (*Épître de Barnabé*, 5, 6b, éd. P. PRIGENT, Paris, SC 172, 1971, p. 109).

[275] « *Igitur "Verbum caro factum est", ut, per quam carnem invaluit-et-possedit-et-dominatum-est peccatum, per hanc evacuatum non iam sit in nobis. Et propter hoc eandem protoplasto carnationem suscepit Dominus noster, ut <certans> luctaretur pro patribus et vinceret in Adam (eum) qui in Adam adlisit nos.* » (IRÉNÉE DE LYON, *Démonstration de la prédication apostolique*, 31, éd. A. ROUSSEAU, Paris, SC 406, 1995, p. 129).

[276] « *Et propter hoc aliud plasma quoddam non factus est, sed, ex illa ea quae ab Adam genus habebat <nascens>, similitudinem plasmationis servavit : oportebat-et-conveniebat enim recapitulari Adam in Christum, "ut absorptum-deglutiretur mortale ab immortalitate", et Evam in Mariam, ut Virgo virginis advocata facta solveret-et-evacuaret virginalem inobaudientiam per virginalem obaudientiam* » (*Ibid*., 33, p. 131).

mort en vie[277]. Dans le *Diatessaron*, Ephrem explique l'événement en ces termes : « La mort était entrée par l'oreille d'Ève ; c'est pourquoi la vie entra par l'oreille de Marie. C'est par le bois de l'arbre que l'homme avait contracté des dettes ; aussi lorsque le seigneur vint, c'est par le bois de la croix qu'il les acquitta »[278].

Il était nécessaire aux Pères de démontrer que la mort du Christ par la croix était annoncée, puisqu'elle scellait l'accomplissement du dessein de Dieu. Pour renforcer leurs argumentations, les Pères ont là encore utilisé la méthode typologique[279]. En effet, la Crucifixion et son interprétation sont mises en relation avec certains passages de l'Ancien Testament, voire parfois avec la littérature païenne, telle que dans l'argumentation d'Origène face à Celse[280]. Cette démarche vise à démontrer la clarté de l'Ancien Testament quant à sa dimension prophétique, mais aussi la supériorité du Christ et de son message[281]. Les écrits vétérotestamentaires ainsi appréhendés dans une perspective christologique[282], la Passion représente alors l'aboutissement de l'économie du Salut. Cette lecture est observable notamment dans l'argumentation d'Irénée : « [...] la Passion du Juste, préfigurée dès le commencement en Abel et décrite chez les prophètes, puis accomplie aux derniers temps dans le Fils de Dieu »[283], et d'ajouter plus loin « [...] prouvant par elles [les Écritures] qu' "il fallait que le Christ souffrît et entrât dans sa gloire" »[284].

Les références vétérotestamentaires sont omniprésentes dans la patristique, mais faire un inventaire exhaustif de toutes les citations nous emmènerait en dehors de notre champ d'étude. Nous pouvons cependant dégager au sein de ces sources, trois thématiques pour lesquelles l'Ancien Testament est convoqué. La première a trait aux

---

[277] Cette réflexion structure entre autres les hymnes pascales d'Ephrem : voir notamment *Az*. I, 8, 10 ; IV, 16 ; XVII, 10-11 ; *Cruc* IV, 2 ; VIII, 1-2 ; *Res*. I, 1, dans EPHREM DE NISIBE, *Hymnes pascales*, éd. F. CASSINGENA-TRÉVEDY, Paris, SC 502, 2006.

[278] EPHREM DE NISIBE, *Commentaire de l'évangile concordant ou Diatessaron* XX, 32, éd. L. LELOIR, Paris, SC 121, 1966, p. 366-367. Nous retrouvons le même type d'association chez Cyrille (CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Catechesis illuminandorum. De Christo crucifixo et sepulto,* XIII, 18, PG 38, col. 793-796. Et plus récemment : CYRILLO e GIOVANNI DI GERUSALEM, *Catechesi prebattesimali e mistagogiche*, XIII, 18, éd. G. MAESTRI et V. SAXER, coll. « Letture cristiane del Primo Millenio, 18 », Milano, 1994, p. 402-404).

[279] J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine...*, t. I*, op. cit.,* p. 60.

[280] ORIGÈNE, *Contre Celse*, t. I, Livres I et II, éd. M. BORRET, Paris, SC 132, 1967. Sur la défense de la croix et du Crucifié voir notamment II, 40-42, p. 378-381.

[281] J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine ...,* t. I*, op. cit.,* p. 60.

[282] *Ibid*., p. 62-64.

[283] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, Livre IV, t. II, 25, 2, éd. A. ROUSSEAU, Paris, SC 100, 1965, p. 708-709.

[284] Irénée reprend ici les termes utilisés par l'auteur de l'Évangile de Luc (IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, Livre IV, t. II, 26, 1, *ibid.*, p. 717). Cf. Lc 24, 26.

différents passages vétérotestamentaires qui préfigurent le déroulement de la Crucifixion. Nous retrouvons alors les références déjà utilisées par les évangélistes et les écrits pauliniens, auxquels s'ajoutent d'autres préfigurations : Zacharie 12, 10 et 14, 7 ; Genèse 3, 17-18 ; Amos 8, 9-10 ; le Psaume 68, 22 ; le Psaume 34 (33), 21 ; et les versets 2 et 8 du Psaume 22 (21) [285]. La seconde thématique concerne l'annonce des souffrances et des outrages endurés par le Christ lors de sa Passion, ainsi que l'obéissance de la victime innocente à la volonté du Père. Les Pères font appel dans ce cas aux versets 12, 17 et 19 du Psaume 22 (21) de David[286] ; aux Lamentations de Jérémie 2, 20 et 4, 20[287] ; aux Psaumes 93, 21-22[288] et 108, 25[289] ; au verset 19 du chapitre 11 de Jérémie[290] ; ainsi qu'aux chapitres 50 (5-6) et 53 (2-4 ; 7-8 et 12) d'Isaïe[291]. Enfin, la troisième thématique concerne spécifiquement la croix qui trouve une assise vétérotestamentaire à la fois en tant qu'objet et signe, mais également en tant que matière. L'économie du bois (*lignum*) s'appuie sur différents passages, notamment la prophétie d'Élisée (II Rois, 6, 1-7)[292], ainsi que l'épisode de Moïse et du serpent d'airain (Nbr. 21, 9) qui préfigure la croix sauvant les croyants. De même, le gibet est régulièrement mis en parallèle avec le bâton de Moïse, à l'origine de nombreux

---

[285] Citations que l'on retrouve entre autres dans l'argumentation de Cyrille de Jérusalem (CYRILLO e GIOVANNI DI GERUSALEM, *Catechesi prebattesimali e mistagogiche*, XIII, 24 et 25, *op. cit.*, p. 409), de Lactance (LACTANCE, *Institutions divines*, Livre IV, XVIII, 7 et XIX, 3, éd. P. MONAT, Paris, SC 377, 1992, p. 165 et 175), de Léon le Grand (LÉON LE GRAND, *Sermons,* Livre III, 42, 2, éd. R. DOLLE, Paris, SC 74 bis, 2004, p. 66-69), d'Ambroise (AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'Évangile de S. Luc*, II, X, 131, *op. cit.*, p. 197) ou encore de Justin (JUSTIN MARTYR, *Dialogue avec Tryphon*, vol. I, 98, 1-5, éd. P. BOBICHON, Fribourg, 2003, p. 448-451).

[286] L'utilisation du verset 12 du Psaume 22 (21) apparaît notamment dans la quatrième homélie d'un auteur anonyme (paragraphe 2) traduite dans GRÉGOIRE DE NYSSE, *Le Christ pascal. Cinq homélies pascales, homélie sur l'Ascension, traité « Quand le Fils aura tout soumis »*, A.-G. HAMMAN (éd.), Paris, 1994, p. 76).

[287] CYRILLO e GIOVANNI DI GERUSALEM, *Catechesi prebattesimali e mistagogiche*, XIII, 7, *op. cit.*, p. 391-392.

[288] LACTANCE, *Institutions divines*, Livre IV, XVIII, 26, *op. cit.*, p. 171.

[289] CYRILLO e GIOVANNI DI GERUSALEM, *Catechesi prebattesimali e mistagogiche*, XIII, 9 et 30, *op. cit.*, p. 395 et 413.

[290] GRÉGOIRE DE NYSSE, *Homélie pascale 2*, dans A.-G. HAMMAN (éd.), *Le Christ pascal... op. cit.,* p. 48.

[291] Isaïe est notamment utilisé par Irénée dans sa *Démonstration* (IRÉNÉE DE LYON, *Démonstration de la prédication apostolique*, 34, *op. cit.*, p. 130-131), par Cyrille de Jérusalem dans sa catéchèse prébaptismale (CYRILLO e GIOVANNI DI GERUSALEM, *Catechesi prebattesimali e mistagogiche, op. cit.*, p. 391-392) et par Athanase dans son *Oratio* contre Arius (ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Oratio contra Arianos*, *II,* 16, PG 26, col. 179-180). De même, Lactance associe Isaïe 50, 5-6 au Psaume 34 pour mettre en exergue la résignation du Christ (LACTANCE, *Institutions divines*, Livre IV, XVIII, 13-14, *op. cit.*, p. 166-167). En revanche, dans son dialogue contre le Juif Tryphon, Justin met en rapport Isaïe 65, 2 au chapitre 17 de l'Exode (JUSTIN MARTYR, *Dialogue avec Tryphon*, vol. I, 97, 1-2, *op. cit.*, p. 446-449).

[292] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, Livre V, t. II, 17, 3, éd. A. ROUSSEAU, Paris, SC 153, 1969, p. 230-233.

miracles, l'arche de Noé, ainsi que l'arbre de Vie[293]. Mais c'est encore dans Isaïe, au chapitre 65, verset 2, que l'on trouve l'une des prophéties les plus utilisées et qui est souvent associée au Psaume 22 (21) et au Deutéronome 28, 66[294].

À l'égal des écrits pauliniens, la Croix apparaît dans la conception patristique comme le lieu de la révélation de filiation divine de Jésus[295] et du pouvoir du Fils de Dieu. Le Christ est le Soleil de Justice[296], le Prince, le Roi ouvrant par sa mort les portes de son futur Royaume aux croyants. Ce royaume promis est placé sous le signe d'une nouvelle Alliance, la Nouvelle Loi remplaçant l'Ancienne. La Croix participe donc pleinement à l'exaltation du Christ et de la réconciliation avec Dieu : « en étant élevé sur la croix il a recréé le chemin qui monte vers les cieux en frayant la route »[297].

Cette glorification sur et par la croix est également mise en exergue par la dimension triomphale de l'événement et de son message. Elle apparaît notamment dans l'interprétation du manteau d'écarlate et de la tunique de pourpre portés par le Christ lors de sa Passion qui, selon Ambroise, renvoient à la victoire des martyrs et marquent le pouvoir royal du Crucifié[298]. Le triomphe est également célébré à travers l'usage d'un vocabulaire particulier. Effectivement, la croix, instrument de triomphe sur la mort, sur le serpent et sur Satan est présentée comme l'étendard de la victoire du Christ (*vexillum crucis*[299]), son trophée (*tropaeum crucis*[300]), le sceptre de son pouvoir[301]. Elle est

---

[293] Sur ce parallèle, voir notamment le développement proposé par Cyprien dans son cinquième *carmen* sur la Pâques : CYPRIEN, *Carmina V. De Pascha*, CSEL 3, 1871, p. 305-308.

[294] Par exemple : TERTULLIEN, *Adversus Iudaeos*, vol. II, XIII, 17-21, CCSL 2, 1954, p. 1388 ; JUSTIN, *Apologie pour les Chrétiens* I, 38, 1-6, éd. C. MUNIER, Paris, SC 507, 2006, p. 228.

[295] Chez Ephrem, les événements cosmiques intervenant lors de la Crucifixion, et notamment l'enténèbrement du soleil, sont les preuves de la divinité du supplicié (EPHREM DE NISIBE, *Commentaire de l'évangile concordant ou Diatessaron* XXI, 3 et 5, *op. cit.*, p. 375 et 377).

[296] Il s'agit d'une référence à la prophétie de Malachie (4, 2) qui est entre autres utilisée par Clément d'Alexandrie dans son *Protreptique* : « […] car le "soleil de justice", qui passe partout dans sa chevauchée, visite également toute l'humanité, imitant son Père, qui "sur tous les hommes fait lever son soleil", et il distille la rosée de la vérité. C'est lui qui a changé le couchant en orient, la mort en vie par sa crucifixion, qui a arraché l'homme à la perdition pour l'attacher au firmament ; il transplante la corruption, pour qu'elle devienne incorruptibilité, il transforme la terre en cieux […] » (CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le Protreptique*, XI, 113, 3-4, éd. C. MONDÉSERT, A. PLASSART, Paris, SC 2 bis, 2004, p. 182).

[297] ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Sur l'Incarnation du Verbe*, 25, 5, *op cit*., p. 358-359.

[298] AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'Évangile de S. Luc*, Livre II, X, 104, *op. cit.*, p. 190.

[299] Cette expression est employée notamment par Jérôme dans ses commentaires sur Isaïe (JÉRÔME, *Commentarii in Esaiam*, Livre IV, 11, 14, CCSL 73 vol. I, p. 156 et Livre XIII, 49, 22-23, CCSL 73A, vol II,,Turnhout, 1963, p. 546), ainsi que dans son traité sur les psaumes (ID., *Tractatus de Psalmos XCVI*, CCSL 78, pars II, 1958, p. 157). Il en va de même chez Paulin de Nola dans ses *Carmina* (PAULIN DE NOLA, *Carmen XXIIII*, 141, CSEL 30, 1999, p. 211) ou encore chez Origène (ORIGÈNE, *Homélies sur les Juges*, IX, 1, éd. P. MESSIÉ, L. NEYRAND, M. BORRET, Paris, SC 389, 1993, p. 212-213).

[300] ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Sur l'Incarnation du Verbe*, 24, 4, *op. cit.*, p. 354-355 ; GRÉGOIRE DE NYSSE, *Homélie sur l'Ascension*, 2, dans A.-G. HAMMAN (éd.), *Le Christ pascal... op. cit.,* p. 105.

également le signe de sa gloire passée et future[302], le trophée resplendissant du Roi qui le précédera lors de son retour[303].

Le Christ devait donc mourir par la croix, comme le souligne Grégoire de Nysse dans sa deuxième homélie pascale : « Il faut donc, est-il dit, que le Fils de l'homme, non pas meure simplement, mais soit crucifié, pour que la croix parle de Dieu aux plus attentifs : sa forme même doit signifier le pouvoir tout-puissant de celui qui est apparu sur elle et qui est tout en tout »[304]. L'auteur souligne ici la dimension universaliste de l'événement et fait référence à la dimension cosmique qu'il accorde au signe[305]. En effet, par sa forme, la croix devient un signe efficace[306], totalisant et universel qui concentre tout le mystère sur Salut[307]. Cloué au gibet cruciforme, le Christ est le médiateur entre les hommes et Dieu[308] ; par ses mains étendues[309], il rassemble les nations en les unissant dans une même foi.

---

[301] LÉON LE GRAND, *Sermons,* Livre III, 59, 4, *op. cit.*, p. 258-261.

[302] LÉON LE GRAND, *Sermons,* Livre III, 46, 7, *op. cit.*, p. 114-115 ; HILAIRE DE POITIERS, *La Trinité*, t. II, Livre X, 33, *op. cit.*, p. 222-223.

[303] CYRILLO e GIOVANNI DI GERUSALEM, *Catechesi prebattesimali e mistagogiche, op. cit.,* p. 423.

[304] GRÉGOIRE DE NYSSE, *Homélie 2*, 7, dans A.-G. HAMMAN (éd.), *Le Christ pascal... op. cit.,* p. 68.

[305] L'appréhension de la croix en tant que signe cosmique se fonde sur sa forme géométrique, dont les quatre bras évoquent toutes les dimensions, à savoir la hauteur, la largeur, la longueur et la profondeur. Envisagée notamment chez Ephrem dans son *Diatessaron*, la croix cosmique trouve son plus grand développement sous la plume de Grégoire de Nysse. Sur cette question et les sources correspondantes, voir M. CANÉVET, « La croix cosmique chez Grégoire de Nysse », dans J.-M. PRIEUR (dir.), *La Croix. Représentations théologiques et symboliques*, *op. cit.,*, p. 81-88. Voir aussi J. DANIÉLOU, « Le symbolisme cosmique de la croix », dans *La Maison-Dieu*, 75, 1963, p. 23-36 ; J.-M. PRIEUR, « La dimension cosmique de la crucifixion du Christ et de la croix dans la littérature chrétienne ancienne », dans *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 1998, 78, p. 39-56. Cette perception du signe est encore observable au VI^e^ siècle dans une description de Jean de Gaza (L. RENAUT, « La description d'une croix cosmique par Jean de Gaza, poète palestinien du VI^e^ siècle », dans R. FAVREAU, M.-H. DEBIÈS (dir.), *Iconographica, Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, Poitiers, 1999, p. 211-220).

[306] L'efficacité du signe se mesure notamment dans le pouvoir apotropaïque qu'on lui confère (CYRILLE, *Catéchèse*, XIII, 36). La croix en tant que signe efficace intervient également dans de nombreux textes apocryphes un peu plus tardifs, dont nous trouverons une analyse dans l'article de S. J. VOICU, « La Croce negli apocrifi », B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione... op. cit.*, p. 119-126.

[307] D. IOGNAT-PRAT, *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam, 1000-1150*, Paris, 1998, p. 191.

[308] AUGUSTIN D'HIPPONE, *Sermon 121*, 111-116, dans S. POQUE (éd.), *Sermons pour la Pâque*, *op. cit.*, p. 232-233.

[309] La symbolique des mains du Christ étendues sur la croix, prophétisée par Isaïe et utilisée dans l'évangile de Jean (Jn 12, 32), apparaît notamment chez Clément (CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le Protreptique*, IX, 2, *op. cit.*, p. 179), Athanase (ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Sur l'Incarnation du Verbe*, 25, 3, *op. cit.*, p. 356-357) et Ambroise (AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'Évangile de S. Luc*, Livre II, X, 110, *op. cit.*, p. 193).

2.2 Le sacrifice du Christ : pierre de fondation de l'Église et de son rôle dans le processus sotériologique.

Par delà l'aspect triomphal de l'événement, la Crucifixion est aussi conçue comme sacrifice, préfiguré dans l'Ancien Testament[310] et permettant la réconciliation avec Dieu[311] : le Père a offert son fils pour le Salut des Hommes (Jn, 3, 16 ; Rom. 8, 32). La mort du Christ est le sacrifice ultime ayant annihiler les sacrifices expiatoires de l'Ancien Testament. Le Christ est le plus grand Sacerdote selon l'ordre de Melchisédech qui dépasse tout sacerdoce lévitique d'une perfection éternelle (Heb. 7, 27 ; 5, 5-10 ; 6, 19-20)[312]. « […] c'était une manière de dire que les résultats cherchés par les sacrifices (pardon des péchés, communion avec Dieu) avaient été obtenus une fois pour toutes et de manière transcendante par la mort de Jésus »[313]. À travers la notion de sacrifice, la signification sotériologique de la Crucifixion est intrinsèquement liée à l'Église et ses sacrements (en particulier le sacrifice eucharistique), qui sont les principaux canaux de la grâce[314]. « Car là où est l'Église, là est aussi l'Esprit de Dieu ; et là où est l'Esprit de Dieu, là est l'Église et toute grâce » écrit Irénée dans son traité contre les hérésies[315].

En acceptant de mourir pour le Salut des Hommes, Jésus donne la vie, qui se matérialise par le précieux sang et l'eau qui s'écoulent de ses plaies, sources préfigurées du Salut[316]. Ici, la scène de la transfixion fournit aux Pères un argument supplémentaire dans la construction du discours ecclésiologique. En effet, la séquence du coup de lance

---

[310] Les principales préfigurations sont les sacrifices d'Isaac et d'Abraham (par exemple : EPHREM DE NISIBE, *Commentaire de l'évangile concordant ou Diatessaron*, XXI, 9, *op. cit.*, p. 378).

[311] J. PELIKAN, *La tradition chrétienne, Histoire du développement de la doctrine..., t. 1, op. cit.,* p. 153-157.

[312] T. HERMANS, *Origène. Théologie sacrificielle du sacerdoce des chrétiens*, coll. « Théologie historique, 102 », Paris, 1996, p. 92. Sur la notion de sacrifice, voir aussi : R. BÉRAUDY, *Sacrifice et eucharistie : la dimension anthropologique du sacrifice dans la célébration de l'eucharistie*, Paris, 1997.

[313] P. LAMARCHE, A. DERVILLE, « Sacrifice », dans *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : Doctrine et histoire*, t. XIV, 1990, p. 53.

[314] J. PELIKAN, *La tradition chrétienne, Histoire du développement de la doctrine…, t. I, op. cit.*,, p. 318. L'auteur note à ce propos que « la doctrine de l'Église et la doctrine des sacrements étaient corollaires, car elles décrivaient l'une et l'autre les moyens divinement institués par lesquels était communiquée la grâce. » (*Ibid*., p. 163).

[315] IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, Livre III, t. 2, 24, 1, éd. A. ROUSSEAU, L. DOUTRELEAU, Paris, SC 211, 2002, p. 472-475.

[316] Par exemple, dans son chapitre 13, 21, Cyrille oppose l'eau et le sang s'écoulant de la plaie, source de grâce, à l'épisode de Moïse changeant, grâce à son bâton, le fleuve d'Égypte en sang (Exode 7, 14-24), signe de condamnation (M. CORBIN, *Les catéchèses baptismales de saint Cyrille de Jérusalem*, Bruxelles, 2011, p. 272-273).

(Jn 19, 34) offre la possiblité de fonder plus étroitement et de manière plus concrête la relation entre la Crucifixion et la fondation de l'Église :

> « Il en sortit du sang et de l'eau », c'est-à-dire l'Église elle-même, édifiée sur le Christ ; de même l'épouse d'Adam fut-elle tirée de son côté. La côte d'Adam, c'est son épouse, et le sang de Notre-Seigneur c'est son Église. La mort sortit de la côte d'Adam, et la vie du côté de Notre-Seigneur.[317]

Cyrille utilise un parallèle similaire : de même que la femme fût tirée de la côte du Premier Homme, l'Église sortit du flanc de Jésus, vivifiée par la source qui jaillit[318]. Ce discours, repris et développé par Augustin, permet de légitimer non seulement l'Église, mais aussi les sacrements du baptême et de l'Eucharistie, gages de Salut pour le croyant et de son incorporation à l'Église-Corps du Christ[319]. À la suite de Paul qui proclame que la participation à la résurrection passe par une commune crucifixion (Rom 6, 6 ; Gal 2, 19-20), les Pères utilisent largement la dialectique unissant la Passion aux sacrements. Nous la trouvons chez Tertullien dans son *De Baptismo* :

> Pourtant, il y a encore pour nous un second baptême, unique lui aussi, le baptême de sang dont le Seigneur a dit qu'il avait à être baptisé, qu'il l'ait déjà été. Il était venu en effet, comme l'a écrit Jean, par l'eau et par le sang, par l'eau pour être baptisé, par le sang pour être glorifié. De la même façon, par l'eau il fait de nous des appelés ; par le sang, des élus. Ces deux baptêmes jaillirent ensemble de la blessure de son coté percé, car ceux qui croient en son sang ont encore à être lavés dans l'eau et ceux qui sont lavés dans l'eau ont encore à porter sur eux leur sang. Ce second baptême remplace le baptême d'eau lorsqu'on ne pas l'a pas reçu, il le rend lorsqu'on l'a perdu.[320]

De même, chez Ambroise : « Vois où tu es baptisé, d'où vient le baptême, sinon de la croix du Christ, de la mort du Christ. Là est tout le mystère : il a souffert pour toi. C'est en lui que tu es racheté, c'est en lui que tu es sauvé »[321].

---

[317] EPHREM DE NISIBE, *Commentaire de l'évangile concordant ou Diatessaron*, XXI, 11, *op. cit.*, p. 380.

[318] M. CORBIN, *Les catéchèses baptismales de saint Cyrille… op. cit.,* p. 273.

[319] AUGUSTIN D'HIPPONE, *Contra faustum*, 12, 8, CSEL 25, 1989, p. 336-337 ; ID., *In Iohannis Evangelium Tractatus*, CXXIV, IX, 10 ; XV, 8, CCSL 36, 1954, p. 96 ; 153 ; ID., *De civitate Dei*, Livre XXII, 17, CCSL 48, 1955, p. 835-836.

[320] TERTULLIEN, *Traité du baptême*, IX, 16, 1-2, éd. R. P. REFOULÉ, Paris, SC 35, 2002, p. 89.

[321] AMBROISE DE MILAN, *Des sacrements des mystères, explication du symbole*, II, 6, éd. B. BOTTE, Paris, SC 25 bis, 2007, p. 77. La même idée transparaît dans le chapitre 11, p. 81.

3 Apocryphes et traditions littéraires secondaires

Si les récits bibliques sont connus de tous par leur statut canonique, les récits que l'on considère généralement comme secondaires[322] n'en sont pas moins intéressants par leur contenu narratif qui démontre dans bien des cas, si ce n'est des prolongements, du moins, des similitudes avec les interprétations patristiques. La datation de ces récits, souvent postérieure à l'époque paléochrétienne, montre en outre la pérennité de ce phénomène, véhiculée au cours du Moyen Âge par le biais de copies et parfois d'usages au sein de pratiques cultuelles particulières. Ces textes connaissent un développement assez libre, mais témoignent par les copies postérieures (engageant bien souvent une (ou des) réécriture(s) du récit par amplification ou réduction) d'une renommée certaine durant le Moyen Âge à la fois en Orient et en Occident. Alors que la fortune de certains textes en Occident reste difficile à apprécier, d'autres en revanche ont connu un vif succès, témoignant ainsi de l'intérêt porté à la mort du Christ. Pour autant, nous nous garderons de considérer ces textes comme les sources directes ayant servi à la mise en image de l'événement. En effet, même si textes et images peuvent se nourrir mutuellement et manifester une perception de l'événement propre à une époque ou une culture donnée, ces deux formes de langage peuvent également présenter des développements autonomes[323].

Bien que certains apocryphes fassent intervenir dans le récit la Croix en tant que signe de Dieu[324], nous nous attacherons dans ce chapitre qu'aux textes présentant un développement narratif de la crucifixion. Sept textes apocryphes[325] et une tragédie

---

[322] F. Bovon et P. Geoltrain rappellent à juste titre que jusqu'au IV^e^ siècle, la césure entre les textes canoniques et les apocryphes que l'on connaît aujourd'hui n'existe pas : le canon a été établi très progressivement et le terme de « canonique » comme épithète aux textes retenus par l'Église n'apparait pas avant le IV^e^ siècle (F. BOVON et P. GEOLTRAIN (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. I, Paris, 1997, p. XVII-XVIII).

[323] Anna Kartsonis souligne cette divergence à propos de l'iconographie de l'Anastasis, dont les premières formes figurées présentent de nombreuses différences avec la perception de l'événement proposée dans les *Actes de Pilate* et les homélies du Pseudo-Épiphane (A. D. KARTSONIS, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton, 1996, p. 65).

[324] À ce propos : S. J. VOICU, « La Croce negli apocrifi », B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione… op. cit.,* p. 119-126.

[325] Il s'agit de l'*Évangile de Pierre*, du *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy*, de la *Vie de Jésus en arabe*, de la *Déclaration de Joseph d'Arimathée*, des *Actes de Pilate* (nommés également *Évangile de Nicodème*), du *Livre du coq* et de la *Lettre de Pilate à Hérode*. Les six premiers textes ont été analysés et traduits dans deux volumes de la Pléiade en 1997 et en 2005, sous le titre « Écrits apocryphes chrétiens ». Sauf exception que nous signalerons, nous nous référons à ces éditions commentées : « Évangile de Pierre », « Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy » et « Vie de Jésus en arabe », dans F. BOVON, P. GEOLTRAIN (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. I, *op. cit.*, respectivement p. 239-254 ; 297-356 et 205-238 ; « Déclaration de Joseph d'Arimathée » ; « Évangile de Nicodème ou Actes de Pilate » et « Le Livre du coq », dans P. GEOLTRAIN, J.-D. KAESTLI (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. II, Paris, 2005, respectivement p. 329-354 ; 249-

composée par Grégoire de Naziance[326] relatent la mort du Christ sur la croix. Certains se situent dans le prolongement des synoptiques, alors que d'autres présentent une version johannique.

3.1 Les apocryphes de tradition synoptique

Nous commencerons ce parcours par les récits apocryphes qui se situent dans le prolongement de la tradition synoptique. Reprenant bon nombre de passages des textes de Marc, Matthieu et Luc, ils proposent une reconstruction de la narration de la Crucifixion, mais s'en écartent parfois par l'adjonction de certains détails.

3.1.1 L'*Évangile de Pierre*

L'*Évangile de Pierre*[327] est le plus ancien apocryphe relatant la Passion qui nous soit parvenu. En effet, le texte originel, probablement rédigé en grec dans le milieu judéo-chrétien de Syrie, remonte au II^e^ siècle puisqu'il est cité par Sérapion, évêque d'Antioche entre 191 et 211[328]. Cette mention montre la renommée de cette tradition secondaire dont jouissait le texte dans la sphère chrétienne syrienne dans les années 200, mais également dans les siècles postérieurs comme en témoignent les citations chez Didyme l'Aveugle, Théodoret de Cyr, ainsi que dans le Décret de Gélase. De cet apocryphe, il ne reste qu'un fragment conservé dans un manuscrit grec du VI^e^ siècle et découvert en Haute Égypte. Le récit est centré sur la Passion et la Résurrection de Jésus[329] et présente de nombreuses similitudes avec les évangiles synoptiques, en particulier avec les textes de Matthieu et de Luc. Cependant, l'analyse du texte révèle des spécificités laissant entendre que le récit puise à la fois dans les témoignages canoniques, mais également dans des traditions secondaires, peut-être antérieures aux récits néotestamentaires. De même, ce manuscrit est souvent rattaché au mouvement docète, qui considérait l'aspect humain du Christ comme une simple illusion, mais cette appartenance est loin d'être établie. Même si la mise en croix est moins détaillée que

---

297 et 135-203. La *Lettre de Pilate à Hérode* a été par contre publiée et traduite en anglais dans l'ouvrage : M. R. JAMES, *The Apocryphal : New Testament being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles, and Apocalypses*, Oxford, 1924, p. 155.

326 GRÉGOIRE DE NAZIANZE, *La Passion du Christ. Tragédie*, éd. A. TUILIER, Paris, SC 149, 1959.

327 Que nous nommerons désormais « Pierre ».

328 Ce témoignage est rapporté par Eusèbe de Césarée dans son *Histoire ecclésiastique*, VI, 12, éd. G. BARDY, Paris, SC 41, 1955, p. 102-104. F. Bovon et P. Geoltrain considèrent qu'il s'agit d'une création littéraire de la première moitié du II^e^ siècle (cf. F. BOVON, P. GEOLTRAIN (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. I, *op. cit.*, p. XIII).

329 Il débute par le procès de Jésus et se termine sur l'une des apparitions du Christ ressuscité.

dans les synoptiques, l'épisode de la Crucifixion (Pierre, 10-20) en reprend les principales séquences narratives[330]. L'auteur apporte cependant parfois quelques ajouts, tels que la mention plus explicite de l'usage des clous lors de la Déposition (Pierre, 21), voire certaines modifications dans l'enchainement des événements[331]. Quelques points sont toutefois à noter. En effet, dans sa globalité, le récit est orienté de manière à présenter la Passion comme l'accomplissement des Écritures[332]. L'auteur insiste sur le rôle négatif des Juifs, à commencer par leur responsabilité dans la mort du Christ[333] et leurs tentatives pour cacher au peuple les visions miraculeuses que reçurent le centurion (répondant au nom de Petronius) et les autres gardes devant le tombeau. En outre, malgré la volonté des bourreaux de faire souffrir Jésus[334], l'attitude de ce dernier reste impassible : « Mais lui se taisait comme s'il [ou « parce qu'il »] n'éprouvait aucune souffrance » (Pierre, 10). Enfin, la croix est présentée non comme l'instrument du supplice, mais comme le signe par lequel le Christ fut élevé et glorifié[335].

3.1.2 La *Déclaration de Joseph d'Arimathée*

Ce texte fut composé en grec probablement entre la seconde moitié du IV^e^ et le VI^e^ siècle dans une région proche d'Antioche ou de Syrie. Il dérive des textes sur Pilate, et notamment des *Actes de Pilate* dans sa version ancienne (recension grecque A)[336], mais également de la tradition homilétique[337]. Le récit se concentre sur la Passion et la Résurrection[338] en ayant pour narrateur Joseph d'Arimathée dont l'histoire sert de trame

[330] Les larrons crucifiés de part et d'autre de Jésus, le *titulus*, la défense du « Sauveur des hommes » par le bon larron, le passage de l'éponge, l'obscurcissement du soleil et le déchirement du voile du Temple qui, précise l'auteur, est celui de Jérusalem.

[331] Ainsi, le narrateur situe le tremblement de terre pendant la Déposition et non au moment où le Christ expire son dernier souffle (Pierre, 21).

[332] Notamment dans le verset 17, lorsque les bourreaux donnent un mélange de vinaigre et de fiel à boire : « Et ils accomplirent tout et ils mirent un comble aux péchés qui pesaient sur leurs têtes » (Pierre, 17).

[333] La responsabilité est amplifiée par l'introduction, au début du récit, du personnage d'Hérode, présenté comme l'instigateur de la Crucifixion (Pierre, 1-2).

[334] Cette idée transparaît notamment dans le verset 14 : « Et, s'étant irrités contre lui, ils ordonnèrent qu'on ne lui brisât pas les jambes afin qu'il mourût dans les tourments ».

[335] Pierre, 19. Cette dimension de la croix apparaît notamment dans la vision des soldats lors de la Résurrection : « […] ils virent : du tombeau sortirent trois hommes, et les deux [deux hommes brillants descendus du ciel] soutenaient l'autre [le Christ], et une croix les suivait » (Pierre, 39) pour ajouter plus loin : « Et ils [les soldats] entendirent une voix venant des cieux qui dit : "As-tu prêché à ceux qui dorment ?" Et on entendit une réponse venant de la croix : "Oui." » (*Ibid*., 41-42).

[336] Cf *Infra*, 3.2.1 Les *Actes de Pilate*.

[337] Sur la question des origines et de la date du texte, se référer à l'introduction d'A. Frey et B. Outtier, dans P. GEOLTRAIN, J.-D. KAESTLI (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. II, *op. cit.*, p. 331-338.

[338] Il débute sur la comparution des deux brigands devant Pilate sept jours avant la Passion et se clôt sur la vision du Christ ressuscité accompagné du bon larron à Joseph d'Arimathée et à Jean.

de fond[339]. Alors que le supplice du Christ est peu détaillé[340], le dialogue entre les larrons et le Christ qui apparaît dans l'*Évangile selon saint Luc*[341] trouve ici une amplification particulière et la foule en est exclue. Les deux larrons sont bien dissociés tant dans leur nom que dans leur attitude, notamment à l'égard de Jésus lors de la Crucifixion[342]. Ainsi, face aux moqueries et aux blasphèmes proférés par Gestas à l'encontre de Jésus, Démas, le brigand situé à la droite du Christ, prononce un long discours, dans lequel il reconnaît la divinité de Jésus, Fils de Dieu, adoré par les anges et maître des astres. Il lui demande également pardon et la miséricorde lors du Jugement Dernier, requête à laquelle le Christ répond favorablement en lui promettant le privilège d'accéder au Paradis, premier et seul (depuis l'expulsion d'Adam et Ève) jusqu'à sa seconde venue. Cette promesse est ici garantie par un ordre du Christ adressé aux puissances gardiennes du Paradis (Déclaration 3, 4). Ignorant son rôle, le bon larron participe donc au plan divin du Salut.

3.1.3 Le *Livre de la Résurrection* et la *Vie de Jésus en arabe*

La Crucifixion est également mentionnée dans le *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy*[343]. Ce texte original sûrement rédigé en copte au V^e^ ou VI^e^ siècle est à situer dans le prolongement des *Questions de Barthélemy*[344]. Transmis par trois manuscrits, le texte se concentre sur la Passion et la Résurrection de Jésus[345]. Compte tenu de la structure narrative et de l'incorporation de nombreux éléments oratoires, il est probable que ce texte ait été conçu pour un usage liturgique. Concernant le récit de la Crucifixion, le texte fait bien sûr appel aux textes canoniques, mais la mention reste assez courte quant aux différentes séquences que l'on rencontre habituellement. En effet, outre le couronnement d'épines – effectué ici directement sur le lieu du supplice –, l'auteur ne mentionne que la présence des deux larrons et la

[339] En effet, l'auteur du texte a introduit, à la suite de la mise au tombeau, un long passage dans lequel Joseph est arrêté par les Juifs, emprisonné puis libéré par le Christ lui-même (Déclaration 4, 1-4, 2).

[340] Nulle mention ici du *titulus*, de l'épisode de l'éponge ou encore des protagonistes assistant à la scène.

[341] Cf. Lc 23, 39-43.

[342] La dissociation est déjà effective lors de leur condamnation : Gestas est présenté comme un assassin, donc accusé de péché mortel, alors que le bon larron, Démas, est condamné notamment pour avoir rançonné les riches et redistribué les biens volés aux pauvres, délit présenté comme véniel.

[343] Résurrection 2, 4-3, 3. L'identification de l'auteur à l'apôtre provient de certains passages du récit dans lesquels Barthélemy témoigne directement des faits à la première personne.

[344] Sur ce texte, voir « Questions de Barthélemy », dans F. BOVON, P. GEOLTRAIN (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. I, *op. cit.*, p. 255-295.

[345] La première séquence du texte s'ouvre sur la Cène et le récit se termine par l'Ascension du Christ, suivie du départ en mission des apôtres (voir l'analyse de J.-D. Kaestli et P. Chérix, p. 299-304).

miséricorde du Christ à l'égard de ses bourreaux qui y répondent par des rires (Résurrection 2, 5-2, 8). Cependant, le narrateur introduit un nouveau personnage répondant au nom d'Ananias, qui tient en quelque sorte le rôle dévolu au bon larron du récit de Luc. En effet, dans un élan de ferveur, le protagoniste s'élance contre Jésus crucifié en adoptant sa posture, puis embrasse chaque membre du Fils de Dieu, ainsi que le flanc « qui avait été transpercé pour notre salut à tous » (Résurrection, 3). Il s'adresse ensuite directement aux Juifs et s'offre à eux en échange de la libération du Christ. À l'égal du bon larron, Ananias se vit alors promettre l'accès au Paradis par une voix qui sortait du corps crucifié, phénomène miraculeux qui sous-tend que Jésus avait déjà rendu l'esprit (Résurrection 3, 3). L'attitude de ce personnage met en valeur la reconnaissance de la divinité du Christ à travers une véritable profession de foi, et fait également probablement écho à la dévotion que suscitait le Crucifié.
Nous mentionnons également le passage de la *Vie de Jésus en arabe*[346], rédigée dans le milieu syriaque entre le VI^e^ et le VII^e^ siècle, bien que la Crucifixion n'apparaisse que sous une forme très brève et sans grande nouveauté : « Le 30 mars, un vendredi, à 9 heures, ils le crucifièrent sur le bois avec deux voleurs, l'un à sa droite et l'autre à sa gauche »[347].

La diffusion de ces trois apocryphes en Occident durant le Moyen Âge est difficile à évaluer et semble de prime abord concerner avant tout l'espace syrien. En revanche, d'autres textes de tradition johannique ont connu une diffusion semble-t-il assez intense en Occident, constituant ainsi des traditions secondaires.

3. 2 Perpétuation de la tradition johannique

Trois apocryphes et une tragédie attribuée à Grégoire de Naziance rapportent la Crucifixion sous forme narrative. La lecture de ces textes révèle une forte adhésion au déroulement littéraire johannique, base enrichie par les pratiques religieuses laissant apparaître des développements et des précisions inédits.

[346] Cet apocryphe, connu également sous le nom d'*Évangile arabe de l'Enfance*, porte surtout sur l'ensemble de la vie du Christ ; il ne s'intéresse pas seulement à l'Enfance, contrairement à ce que son titre peut laisser entendre.

[347] *Vie de Jésus en arabe* 49, 2.

3.2.1 Les *Actes de Pilate*

Les *Actes de Pilate*, appelés plus tard *Évangile de Nicodème*[348], méritent une attention particulière en raison de leur succès en Occident durant le haut Moyen Âge. L'histoire de ce texte, centré sur la Passion et la Résurrection, reste compliquée au vu des nombreuses recensions et traductions, et des lacunes parfois difficiles à combler. Le texte original a été composé en grec au IV^e^ siècle, probablement entre 320 et 380 (recension grecque A) sous le titre d'*Actes de ce qui arriva à notre Seigneur Jésus-Christ sous Ponce Pilate, gouverneur de Judée*[349]. Ce récit se présente sous la forme de seize chapitres retraçant le procès et la mort de Jésus (chapitres 1 à 11) et les aventures de Joseph d'Arimathée (chapitres 12 à 16). Malgré son caractère non officiel, ce texte connut une renommée certaine au Moyen Âge, quantifiable par les nombreuses recensions[350]. Les plus connues sont la recension latine A[351], version écrite en latin probablement au VI^e^ siècle et diffusée en Occident, et la recension byzantine (dite aussi « recension grecque M »), créée dans la sphère orientale à une date antérieure au XI^e^ siècle, probablement à la fin du IX^e^ siècle ou au cours du siècle suivant. Ces deux versions ultérieures montrent une amplification du texte par l'introduction de séquences narratives, dont la supplique de la Vierge adressée à la Croix et la Descente aux limbes[352] (onze chapitres ajoutés à la version originale) sont, sans nul doute, les témoins les plus marquants. Par ailleurs, ces adjonctions montrent les liens existants entre ce texte et la littérature homilétique, ainsi qu'avec les pratiques liturgiques. En effet, certains passages de ce récit évoquent non seulement les célébrations liturgiques de la

[348] M. Bacci situe ce changement au X^e^-XI^e^ siècle (M. BACCI, « "Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore" : studio sulle metamorfosi di una leggenda », dans G. ROSSETTI (dir.), *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio delle origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, coll. « Piccola Biblioteca Gisem, 17 », Pisa, 2002, p. 18). R. Gounelle, en revanche, le date du XII^e^ siècle (*Actes de Pilate* ou *Évangile de Nicodème*, dans P. GEOLTRAIN, J.-D. KAESTLI (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens,* vol. II, *op. cit.*, p. 252).

[349] L'existence de cette première version des *Actes* est rapportée par JUSTIN, *Apologie*, I, 35, 38, et par TERTULLIEN, *Apologétique*, 21.

[350] L'histoire de cet apocryphe, de ses recensions et de sa diffusion en Orient et en Occident sont récapitulées par R. GOUNELLE, Z. IZYDORCZYK, *L'évangile de Nicodème ou les Actes faits sous Ponce Pilate (recension latine A), suivi de la Lettre de Pilate à l'empereur Claude*, Turnhout, 1997, p. 86-101.

[351] Sur cette version : *Ibid.*

[352] La plus ancienne recension latine connue est conservée dans un palimpseste de Vienne datant du VIII^e^ siècle (Österreichische Nationalbibliothek, ms. 563), mais cette traduction, dont l'origine est située dans le prologue à l'an 441, se situe davantage dans la lignée de la recension grecque A puisqu'elle s'achève sur le seizième chapitre. Elle devait en toute probabilité appartenir à un texte grec perdu. Cependant, les analyses récentes du texte de la Descente aux Enfers, qui contredisent une autonomie du récit vis-à-vis du reste des *Actes*, montrent que la version latine des *Actes de Pilate* fut augmentée, semble-t-il assez tôt entre le V^e^ et le IX^e^ siècle (*Ibid.*, p. 92-95), avec une préférence pour une date antérieure au VI^e^ siècle (*Actes de Pilate* ou *Évangile de Nicodème*, dans P. GEOLTRAIN, J.-D. KAESTLI (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens,* vol. II, *op. cit.*, p. 253).

Passion et de la Résurrection[353], mais apparaissent également dans les homélies, les lectures pour la Semaine Sainte et des textes de dévotion privée, ainsi que dans les drames liturgiques, du moins à une date assez tardive[354]. Effectivement, la question de la diffusion de ce texte, notamment à la période carolingienne, et son influence sur la liturgie restent, malgré tout, difficiles à évaluer. Les fondements liturgiques de cet apocryphe n'apparaissent qu'indirectement et réciproquement, les preuves d'une influence ultérieure du texte sur la liturgie jusqu'au haut Moyen Âge restent sujettes à discussion. Il n'est cependant pas improbable que certaines pratiques liturgiques, indépendantes à l'origine du texte apocryphe, aient développé une relation étroite au haut Moyen Âge. De même, le culte de certains saints, tels que Véronique et Longin, trouve peut-être son origine dans cet apocryphe[355]. L'auteur de cet apocryphe a largement puisé dans les récits canoniques qu'il connaissait. Cependant, il donne une tout autre version de la Passion, car le Christ n'est ici ni arrêté, ni jugé par le chef des Juifs. En revanche, le personnage de Pilate devient l'un des principaux protagonistes : la sentence montre un long développement et le rôle qui lui est dévolu le place en tant que « […] témoin privilégié de l'innocence et de la divinité de Jésus »[356]. Cette position est d'ailleurs confirmée dans la *Lettre de Pilate à l'empereur Claude*[357], texte adjoint aux *Actes de Pilate* dans les copies latines antérieures au XI^{e} siècle, voire peut-être même avant le IX^{e} siècle. Mais la conversion ne touche pas seulement le gouverneur romain, et est également appliquée aux principaux protagonistes de cet évangile. Du reste, la Crucifixion est clairement comprise comme un mystère que la Descente aux limbes se charge d'expliciter[358]. Ce passage enlève ainsi toute ambiguïté sur la nature divine du Christ puisque c'est le moment où se révèle sa majesté divine, qui s'exprime aussi bien sur Terre et dans le Ciel, qu'en Enfer. Le Christ est dès lors nommé « Roi de Gloire » (21,1), victorieux et libre entre les morts (22, 1). En délivrant Adam et tous ses enfants, le Christ réalise le but ultime de son incarnation et la Descente aux limbes apparaît alors comme un élément fondamental de l'accomplissement de l'histoire du Salut, rendu

[353] R. GOUNELLE, Z. IZYDORCZYK, *L'évangile de Nicodème … op. cit.*, p. 37.

[354] *Actes de Pilate* ou *Évangile de Nicodème*, dans P. GEOLTRAIN, J.-D. KAESTLI (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens,* vol. II, *op. cit.*, p. 254-255.

[355] R. GOUNELLE, Z. IZYDORCZYK, *L'évangile de Nicodème … op. cit.*,, p. 37.

[356] F. QUÉRÉ, *Évangiles apocryphes*, coll. « Points Sagesses », Paris, 1983, p. 125.

[357] Nous trouverons une édition critique de cette lettre dans le volume de R. Gounelle, Z. Izydorczyk (R. GOUNELLE, Z. IZYDORCZYK, *L'évangile de Nicodème … op. cit.*, p. 209-213), ainsi que dans l'ouvrage de P. GEOLTRAIN, J.-D. KAESTLI (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens,* vol. II, *op. cit.*, p. 355-367.

[358] Voir notamment le chapitre 18, 1 où Leucius et Carinus disent une prière dans laquelle ils demandent au Christ l'autorisation de dire les « mystères qui ont eu lieu par (sa) mort sur la croix ».

possible par le sacrifice par la croix[359]. La chute du premier Homme est, là encore, reliée à la Passion : « […] de même que, par leur transgression d'un interdit portant sur l'arbre de Vie, Adam et Ève ont fait entrer la mort et Satan dans le monde (…), de même le Christ, nouvel Adam, a-t-il fait sortir du monde Satan et la mort par sa crucifixion et par sa descente parmi les morts »[360].

Du point de vue formel, la recension grecque A[361] est un texte assez court et la Crucifixion, intervenant après l'arrestation et la mise en accusation de Jésus, est rapportée aux chapitres 10 et 11. La mise à mort de Jésus se déroule dans un lieu qui n'est pas nommé[362] et le Christ est crucifié entre les deux larrons nommés Dysmas et Gestas après qu'on l'ait déshabillé, revêtu d'un linge et couronné d'épines. Alors, comme dans le récit de Luc et le *Livre de la Résurrection*, Jésus demande à son Père de pardonner à ses bourreaux, tandis que les soldats se partagent ses vêtements et que le peuple le regarde. Les moqueries de la foule qui l'entoure (au sein de laquelle se trouvent les grands prêtres, les grands chefs et bien sûr les soldats) sont également évoquées, ainsi que le passage de l'éponge, ici trempée de vin aigre mêlé de fiel. De même, le *titulus* est rapporté et porte l'inscription « Celui-ci est le roi des Juifs » écrite en grec, en romain et en hébreu, comme dans l'*Évangile selon saint Jean*. S'ensuivent les moqueries du mauvais larron et la défense de Jésus par Dysmas, acte qui lui promet l'accès au Paradis. Puis le soleil est éclipsé de la 6^{e} heure à la 9^{e} heure, et le Voile du Temple se déchire par le milieu, phénomène qui introduit la dernière phrase de Jésus : « Père entre tes mains, je remets mon esprit ». La Crucifixion se clôt sur la reconnaissance la divinité du Christ après sa mort par le centurion (« cet homme était un juste »), qui s'empresse d'aller raconter les faits à Pilate. Dans cette version ancienne, nous pouvons constater que l'ensemble du texte se situe dans la lignée des textes synoptiques, puisque ni la Vierge, ni Jean ne sont placés au pied de la croix. Quant à la transfixion, elle n'est rapportée que de façon indirecte par Joseph d'Arimathée après que le Christ ait été placé dans son tombeau[363].

---

[359] R. GOUNELLE, Z. IZYDORCZYK, *L'évangile de Nicodème … op. cit.*, p. 84.

[360] *Ibid*., p. 85.

[361] Cette version est connue grâce à un texte datant du V^{e} siècle, récit traduit et commenté par F. Quéré dans la première partie des Actes (F. QUÉRÉ, *Évangiles apocryphes*, *op. cit.*, p. 125-151).

[362] Il est dit, en revanche, lors de la condamnation prononcée par Pilate, que le Christ « serait cloué dans le jardin où il fut arrêté », détail qui offre une version différente de celle proposée par les évangiles canoniques.

[363] S'adressant aux Juifs, Joseph les incrimine : « Mais vous, vous avez mal agi envers ce juste, que vous avez crucifié sans remords et que vous avez même transpercé d'un coup de lance. » (Actes 12,1, d'après F. QUÉRÉ, *Évangiles apocryphes*, *op. cit.*, p. 140).

De la recension latine A, nous ne connaissons que des témoignages assez tardifs : cette version occidentale est connue grâce à un manuscrit du X^e^ siècle[364], dans lequel elle apparaît sous le titre de *Faits et gestes de notre seigneur et sauveur Jésus-Christ trouvés sous l'empereur Théodose le Grand à Jérusalem dans le prétoire de Ponce Pilate, dans les archives publiques*[365]. Ce document est donc clairement identifié comme un document impérial provenant des archives de Pilate[366] et, par conséquent, est « (…) considéré comme un récit non chrétien, et donc impartial, des événements centraux de l'histoire du salut »[367]. Comme dans la version ancienne de l'apocryphe, la Crucifixion est rapportée aux chapitres 10 et 11 et la trame narrative reste la même. Une exception pourtant est à noter : l'introduction de la transfixion dans le récit, intercalée entre le passage du vinaigre et la signalisation du *titulus*, au chapitre 10, 1. Le soldat, chargé de planter la lance dans le « côté » de Jésus, est nommé Longin.

Cette spécificité se retrouve dans la version byzantine[368], mais de manière différente, car Longin désigne cette fois le centurion anonyme qui reconnaît la divinité du Christ à la fin de la recension latine A. Même si cette recension byzantine reprend les principales séquences observables dans les deux autres citées précédemment, ainsi que des passages des évangiles canoniques[369], force est de constater que ce texte montre des ajouts notables. En effet, l'auteur[370] a, comme dans l'évangile johannique placé Jean et la Vierge dans le déroulement du récit. Lors du portement de Croix, le disciple court chercher la Vierge qui revient en pleurs accompagnée de Jean, Marthe, Marie-Madeleine, Salomé et d'autres vierges. Face au Crucifié et revêtue d'un vêtement écarlate, la mère de Jésus s'évanouit entre les saintes femmes éplorées, puis elle implore son fils qui la confie à son disciple. L'auteur introduit à ce moment un monologue de la

---

[364] Ms. 326 conservé à Einsiedeln, f. 11r-28v.

[365] Nous renvoyons ici à la traduction proposée par R. GOUNELLE, Z. IZYDORCZYK, *L'évangile de Nicodème … op. cit.*

[366] L'auteur se présente d'ailleurs à la fin du texte comme étant Pilate lui-même : « […] et Pilate en personne écrivit tous les faits et gestes et les paroles des Juifs au sujet de Jésus, et il plaça tous ses mots dans les archives publiques de son prétoire » (Actes 27, 5).

[367] R. GOUNELLE, Z. IZYDORCZYK, *L'évangile de Nicodème … op. cit.*, p. 32.

[368] Sur cette version, voir l'édition critique dans P. GEOLTRAIN, J.-D. KAESTLI (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens,* vol. II, *op. cit.*, p. 249-297.

[369] Les épisodes suivant sont recensés : l'aide de Simon de Cyrène lors du portement de croix, le lieu dit du Crâne, le partage des vêtements de Jésus, le clouement du Christ à la 6^e^ heure, la présence des larrons, la demande du Christ de pardonner les bourreaux, le passage du vinaigre, les moqueries de la foule, la promesse du paradis au bon larron Dysmas et, les phénomènes cosmiques de la 6^e^ à la 9^e^ heure s'accompagnant de l'ouverture des tombeaux.

[370] Au début de texte, le narrateur se présente comme un Juif répondant du nom d'Enée ayant écrit ce récit en l'an 32-33, à la suite de la traduction du récit original hébraïque en latin par Nicodème, gouverneur de région romaine.

Vierge qui demande à la croix de se baisser pour qu'elle puisse s'unir à son fils. Mais les lamentations de Marie énervent les Juifs, qui la chassent avec les saintes femmes et Jean. Le récit se termine alors sur la transfixion générant un écoulement d'eau et de sang, qui fait suite à la demande des Juifs auprès de Pilate de changer le *titulus*. Ainsi, dans le récit de la mort de Jésus (mais aussi dans celui de son ensevelissement), la Vierge est le personnage central de l'action et son attitude, empreinte d'une sensibilité marquée vis-à-vis de l'événement. Cette caractéristique devient le prétexte à des réflexions plus larges sur les raisons de la crucifixion et sur les conséquences de la mort du Fils de Dieu. La sensibilité mariale, héritée de la liturgie byzantine et de la tradition homilétique, témoigne de la piété envers la mère du Christ alors en usage dans le monde byzantin : les douze premiers chapitres du récit étaient lus lors du Vendredi Saint, contrairement aux quinze autres qui étaient convoqués pour le dimanche des Rameaux.

3.2.2 La *Lettre de Pilate à Hérode*

Parmi les nombreux appendices des *Actes de Pilate*[371], la *Lettre de Pilate à Hérode*, conservée en grec et en syriaque, et probablement composée aux alentours du V^e^ siècle, propose un texte court, mais intéressant, car il se situe dans la tradition de la recension byzantine des *Actes de Pilate*. En effet, il fait intervenir Pilate et sa femme Procla, mais aussi Longin :

> It was no good thing which I did at your persuasion when I crucified Jesus. I ascertained from the centurion and the soldiers that he rose again, and I sent to Galilee and learned that he was preaching there to above five hundred believers.
>
> My wife Procla took Longinus, the believing centurion, and ten (*or* twelve) soldiers (who had kept the sepulchre), and went forth and found him 'sitting in a tilled field' teaching a multitude. He saw them, addressed them, and spoke of his victory over death and hell. Procla and the rest returned and told me. I was in great distress, and put on mourning garment and went with her and fifty soldiers to Galilee. We found Jesus : and as we approached him there was a sound in heaven and thunder, and the earth trembled and gave forth a sweet odour. We fell on our faces and the Lord came and raised us up, and I

[371] Les textes sur Pilate sont assez nombreux et sont pour la plupart traduits et commentés dans P. GEOLTRAIN, J.-D. KAESTLI (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. II, *op. cit.* Le *Rapport de Pilate à Tibère* en particulier (nommé également *Anaphora Pilati*) narre la Crucifixion en insistant sur les phénomènes surnaturels qui entourent la mort du Christ. Ce texte, datant au plus tôt du V^e^ siècle et provenant peut-être de Syrie, rapporte ainsi l'obscurité qui couvrit la Terre, les étoiles qui devinrent visibles, la lune qui prit la teinte du sang et la résurrection des morts de l'Ancien Testament (entre autres Abraham, Isaac, Jacob, les douze patriarches et Noé). Cette dernière manifestation se perpétua jusqu'à la Résurrection en s'accompagnant notamment d'un tremblement de terre et de l'apparition des anges (voir P. GEOLTRAIN, J.-D. KAESTLI (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. II, *op. cit.*, p. 299-317).

> saw on him the scars of the passion, and he laid his hands on my shoulders, saying 'All generations and families shall call you blessed, because in thy days the Son of Man died and rose again.'[372]

Le gouverneur romain prend la forme d'un personnage repentant témoignant de la divinité du Christ et de la vérité de la Résurrection. Il adopte donc la même attitude que dans les *Actes*. Et là encore, Longin est clairement identifié comme étant le centurion converti de l'*Évangile selon saint Luc*.

3.2.3 Le *Livre du coq*

Reste à signaler un dernier apocryphe connu sous le titre de *Livre du coq*[373], bien que sa diffusion en Occident reste assez énigmatique. Le *Livre du Coq*, dont l'histoire se centre sur les trois derniers jours de la vie du Christ, est conservé à travers une version éthiopienne largement diffusée[374]. Cependant, cette version est la traduction d'une recension plus ancienne formulée en arabe probablement au XIV^{e} siècle. Le plus ancien manuscrit connu ne remonte qu'au XVII^{e} ou au début XVIII^{e} siècle, mais l'origine de ce texte est probablement bien antérieure puisque des similitudes avec le *Livre de la Résurrection de Jésus* et avec la recension byzantine de l'*Évangile de Nicodème* sont notables[375]. Il est par conséquent généralement admis que ces textes eurent recours à des fonds légendaires communs plus anciens.

---

[372] Nous donnons ici la traduction proposée par J. K. Elliott d'après la recension grecque (J. K. ELLIOTT, *The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, Oxford, 1993, p. 223), version qui reprend en grande partie celle proposée par M. R. James en 1924 (M. R. JAMES, *The Apocryphal ... op. cit.*, p. 155).

[373] *Livre du Coq*, dans P. GEOLTRAIN, J.-D. KAESTLI (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. II, *op. cit.*, p. 135-203.

[374] Ce récit est intégré au lectionnaire de la Semaine Sainte. Il est alors associé à des passages des évangiles canoniques, des épîtres tirées du Nouveau Testament, à des homélies patristiques et à d'autres textes apocryphes.

[375] En effet, le *Livre de la Résurrection*, composé entre le V^{e} et le X^{e} siècle, indique la présence d'un coq lors du dernier repas du Christ (*Livre de la Résurrection de Jésus par l'apôtre Barthélemy* I, 1-3, dans F. BOVON, P. GEOLTRAIN (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. I, *op. cit.*, p. 307-308). Le volatile cuit ressuscite devant Jésus et ses disciples, préfigurant ainsi la victoire du Christ sur la mort. Ce miracle a également été inséré dans la forme secondaire de la recension byzantine (M_2) de l'*Évangile de Nicodème* datée entre le IX^{e} et le XII^{e} siècles au chapitre 1, verset 3, c'est-à-dire avant le suicide de Judas (P. GEOLTRAIN, J.-D. KAESTLI (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. II, *op. cit.*, p. 139-140). Le parallèle est aussi valable pour la présence de la Vierge au pied de la croix, présence déjà notable dans la première version byzantine de l'*Évangile de Nicodème* (recension M), avec qui le *Livre du coq* partage également une même structure de récit (*Id.*).

Le *Livre du coq* dans sa forme originelle a probablement été écrit en grec par un auteur ayant séjourné à Jérusalem[376], puis fut ensuite traduit en syriaque et en copte[377]. Ce récit, empreint d'émotion, reprend de nombreux passages des textes canoniques, mais ajoute certains détails. Ainsi, la Crucifixion se déroule sur le lieu du Crâne, identifié comme étant également l'emplacement de la sépulture d'Adam. De même, sont rapportés : les moqueries de la foule ; les larrons (nommés Gestas et Démas) et les Saintes Femmes éplorées consolées par le Christ[378] ; la présence de Jean et de la Vierge au pied de la croix, où l'émotion de Marie est poussée jusqu'à l'évanouissement ; l'épisode de l'éponge ; la défense du Christ par le bon larron ; les événements surnaturels, auxquels participent les anges ; et la transfixion dont l'eau et le sang lavent la Terre. L'apparence du Christ en croix est par ailleurs précisée, puisque le récit rapporte que le Christ est vêtu d'un habit écarlate autour des hanches, cloué par trois clous, le visage tourné vers l'Orient, et les paumes de mains ouvertes contre la croix. Nonobstant la teneur de ce texte, il est impossible de discerner les éléments appartenant à la première tradition littéraire de ceux ajoutés par la suite. Ce récit est donc à prendre avec précaution.

3.2.4 Le *Christus Patiens* de Grégoire de Naziance

La renommée de la mort du Christ est telle qu'elle devient l'objet d'adaptations littéraires particulières, comme en témoigne le *Christus Patiens* de Grégoire de Naziance (seconde moitié du IV^e^ siècle). Cet écrit est contemporain de la première recension des *Actes de Pilate*. Le récit de la Passion prend la forme d'une tragédie, pastichant le centon d'Euripide[379]. La pièce de Grégoire s'organise en trois actes : la

[376] Cette identification repose entre autres sur l'énumération dans le récit des différents instruments utilisés pour le supplice (« *Survint ensuite l'un d'entre eux, qui portait des clous ; un deuxième, avec le bois de la croix ; un troisième, avec une éponge ; un quatrième, avec une coupe de vinaigre ; et un cinquième, qui aiguisait la pointe d'une lance* », Coq 9, 1), véritables objets de dévotion à Jérusalem jusqu'à leur dispersion en 614.

[377] Cette hypothèse repose, entre autres, sur l'importance accordée aux reliques de la Passion présentées dans le texte : le *titulus*, la couronne d'épines, les clous, le bois de la croix, l'éponge, la coupe de vinaigre et la lance. Tous ces objets étaient exposés à la vue et à la vénération des fidèles dans la basilique du Martyrium et de la Sainte-Sion jusqu'en 614, date à laquelle les objets furent dispersés à la suite de la conquête de Jérusalem par les Perses (P. GEOLTRAIN, J.-D. KAESTLI (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. II, *op. cit.*, p. 146).

[378] Cf. Lc 23, 28-31.

[379] Nous trouverons une édition critique dans GRÉGOIRE DE NAZIANZE, *La Passion du Christ. Tragédie, op. cit.* L'attribution de ce texte à Grégoire de Naziance fut largement débattue. En effet, au XVI^e^ siècle, il a été considéré tantôt comme une œuvre d'Apollinaire de Laodicée, tantôt comme un apocryphe produit au Moyen Âge. Analysant le texte et ses développements dans les sources plus tardives, A. Tuilier suggère en 1969 qu'il s'agit d'une création grégorienne (*Ibid.,* p. 11-116). La question est reposée en 1996 par F. Trisoglio qui pense qu'il est l'œuvre d'un théologien byzantin du IV^e^ siècle (F. TRISOGLIO,

Passion et la Mort du Christ (v. 1-1133), sa mise au tombeau (v. 1134-1905) et sa résurrection (v. 1906-2602)[380]. De surcroît, elle fait intervenir trois protagonistes majeurs : d'abord la Vierge – la Mère de Dieu – qui tient le rôle principal ; ensuite Jean, présenté comme le disciple bien-aimé, mais aussi comme le théologien ; enfin les saintes femmes (le Chœur) qui assistent la Vierge – et parfois les autres personnages – dans sa souffrance[381]. D'autres personnages sont mis en scène à différents moments du récit : le Christ lors de la Crucifixion, Joseph d'Arimathie, Nicodème, Marie-Madeleine et l'ange dans les deux autres parties. La Crucifixion se déroule ici à travers les yeux de la Vierge. Le récit débute sur un long monologue de la Vierge qui insiste sur son rôle dans les mystères de l'Incarnation et de la Rédemption, mystère qui dépasse largement le cadre du Nouveau Testament puisque le Péché Originel est évoqué. Sa réflexion est interrompue par la venue d'un messager qui lui rapporte l'arrestation et la condamnation de Jésus, malgré l'admiration que lui porte Pilate (v. 150-410). Ayant maudit Judas, puis le peuple d'Israël, Marie se lamente non sur la mort imminente de son fils puisque « La mort ne pourra jamais triompher de celui qui l'a vaincue [par l'Incarnation le Christ a été conçu sans péché] » (v. 427)[382], mais sur le sort de ceux qui ne reconnaissent pas le Christ[383]. Les Saintes Femmes entrainent la Vierge sur le chemin du Calvaire afin qu'elle puisse voir Jésus au milieu de la foule hostile et agitée. Face au spectacle elle l'interpelle dans une douloureuse lamentation :

> Dis-moi, dis-moi une parole, Verbe divin, Fils du Père, ne passe pas sans rien dire à la servante qui t'a enfanté. Maintenant je veux entendre la voix de ta bouche bien-aimée et te parler, ô mon Fils. Souffre, ô mon Fils, au nom de ton Père, que je mette les mains sur ton divin corps, que je baise tes pieds et que je t'embrasse. Ah ! que faire ? Mon cœur défaille. (v. 460-465)

Le Christ ne répond pas et la Vierge, accompagnée du chœur, se réfugie au loin pour observer la suite du drame et éviter l'hostilité de la foule. Un dialogue est alors entamé entre les femmes sur le destin de la Vierge, qu'elle a accepté malgré la souffrance, et ce, pour le Salut de tous. Alors, le Chœur proclame la maternité divine de Marie et annonce

---

San Gregorio Nazianzeno e il Christus Patiens. Il problema dell'autenticità gregoriana del dramma, Firenze, 1996.

[380] La citation des vers se réfère à l'édition d' A. Tuilier : GRÉGOIRE DE NAZIANZE, *La Passion du Christ. Tragédie*, *op. cit.* Pour l'analyse qui suivra nous utiliserons cet ouvrage.

[381] *Ibid.*, p. 20.

[382] *Ibid.*, p. 160-161.

[383] V. 430 : « mais, je plains ceux qui appellent le malheur sur leurs têtes. Car elle viendra la justice, elle viendra pour venger le crime que l'iniquité et la jalousie ont fait commettre aux impies » : *Ibid.*, p. 162-163.

sa joie future à travers la Résurrection prochaine. Puis un messager, qui est en réalité Jean qui suivait la scène au loin, se rend auprès de la Mère de Dieu. Il narre alors comment le Christ fut cloué à une croix en précisant l'épisode de l'éponge imbibée de vinaigre et les troubles de la foule. Grégoire ajoute que lorsqu'il était en croix, le Christ fut frappé par des roseaux tenus par des protagonistes montés sur un rocher placé face à la croix. La Vierge se rend donc auprès de son fils qu'elle reconnaît difficilement tant sont visage est défiguré par la douleur (v. 695). Alors, le Christ s'adresse pour la première fois à sa mère : il recommande son disciple à sa Mère[384] et la console en insistant sur sa gloire à venir. Dans un dernier élan, la Vierge plaide pour le Salut des descendants des Juifs, et pour Pierre, montrant ainsi son nouveau rôle de mère du genre humain[385]. Le Christ accède à cette requête, demande à sa mère de se retirer et pousse son dernier cri avant d'expirer en inclinant la tête. Surviennent alors les phénomènes surnaturels[386] qui manifestent la puissance du Fils de Dieu, et donc du Créateur. Jean, qui se tient auprès de la Vierge, compatit à la douleur maternelle, mais est porté par l'espoir de la résurrection prochaine qu'il annonce. Lorsque le Chœur proclame à nouveau la maternité divine de Marie, le centurion – « un jeune Romain de race ennemie »[387] — approche, brise les jambes des larrons et plante sa lance dans les entrailles du Christ (v. 1072-1074) d'où jaillissent l'eau et le sang[388]. À l'égal des récits sur Pilate, le porte-lance est le centurion qui se convertit[389], changement d'attitude qui trouve ici un déploiement particulier :

> […] mais l'homme qui a frappé est effrayé lui-même. Il proclame à grands cris que « ce mort est vraiment le Fils de Dieu ». Il court, regardez, il se jette au pied de la croix et il s'affaisse terrassé par le spectacle qu'il a vu. Il se frappe la poitrine et il embrasse le sol à l'endroit où le pied de la croix est baigné par le flot, qui sort encore du côté. Il recueille le jet dans ses mains et il s'en oint la tête, à ce qu'il semble, pour être purifié.[390]

---

[384] Cf. Jn 19, 26-27.

[385] GRÉGOIRE DE NAZIANZE, *La Passion du Christ. Tragédie*, *op. cit.*, p. 21.

[386] Dans l'ensemble, ces phénomènes sont ceux cités dans les évangiles canoniques : trouble des étoiles, tremblement de terre, brisement des rochers (v. 855-859), mais aussi obscurcissement du soleil, assombrissement de la lune et ouverture des tombeaux (v. 994-998).

[387] V. 1084.

[388] V. 1082-1084.

[389] Mt 27, 54 ; Mc 15, 39 et Lc 23, 47.

[390] V. 1086-1094.

4 De la figuration de la Croix et du Crucifié entre le II^e^ et le VIII^e^ siècle

Nous terminerons ce panorama en revenant sur l'émergence et le développement de l'iconographie de la Crucifixion tant en Orient qu'en Occident. Les récits évangéliques ont fourni un cadre plus ou moins stable, renforcé par les dogmes des deux natures du Christ et de la Trinité, participant ensemble à la mise en image de cette séquence. Néanmoins, « l'Écriture n'a rien d'un manuel pour artistes, et le Nouveau Testament ne dit ni s'il faut peindre le Christ, ni comment. Plus qu'aucune autre forme d'art, les arts visuels font donc nécessairement appel à l'imagination »[391]. Cependant, l'évolution iconographique de la Crucifixion est intrinsèquement liée à la question de la représentabilité du Christ – et de Dieu. De fait, entre le I^er^ et le VIII^e^ siècle, cette iconographie connaît des moments d'absence, des élans, des arrêts, voire des retours à la version aniconique de la croix, manifestant ainsi les changements d'attitude à l'égard des images. Ainsi, nous ne pouvons évacuer de ce parcours la représentation de la croix qui, certes, revêt une signification beaucoup plus large que le simple rappel de la mort du Christ, mais tire sa valeur symbolique de cet événement[392] et précède en quelque sorte la figuration scénique.

4.1 Une absence dans l'iconographie pendant les cinq premiers siècles ?

4.1.1 La rareté des témoins jusqu'à la période constantinienne : les causes invoquées

Les recherches menées jusqu'à aujourd'hui admettent que le supplice de la croix n'a peu ou pas été représenté durant les quatre premiers siècles[393]. Pourtant, l'iconographie christologique est en usage dès le III^e^ siècle, comme en témoignent les peintures du baptistère de la *domus ecclesiae* de Doura Europos (vers 240). Intégrant quelques scènes de l'Ancien Testament (David contre Goliath), ce cycle illustre les miracles du Christ (Guérison du Paralytique, le Christ marchant sur les eaux, Jésus et la

[391] F. BŒSPFLUG, J.-M. SPIESER, C. HECK, V. DA COSTA, *Le Christ dans l'art : Des catacombes au XX^e^ siècle*, Paris, 2000, p. 8.

[392] J.-C. SCHMITT, « Rituels de l'image et récits de vision », dans *Testo e immagine nell' alto medioevo*, Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XLI (Spoleto, 15-21 aprile 1993), Spolète, 1994, p. 426.

[393] Notamment L. BRÉHIER, *Les origines du Crucifix*, Paris, 1904, p. 9-19 ; G. DE JERPHANION, « La représentation de la croix et du crucifix aux origines de l'art chrétien », dans *La Voix des Monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne*, Paris, 1930, p. 138-164 ; P. THOBY, *Le Crucifix, des origines au concile de Trente*, Nantes, 1959, p. 11-14 ; C. E. POCKNEE, *Cross and Crucifix In Christian Worship and Devotion*, London, 1962, p. 33 ; B. ULIANICH (dir.), *La Croce, iconografia e interpretazione… op. cit.,* p. 25-28).

Samaritaine), sa Résurrection (Saintes Femmes au Tombeau) et la promesse du Salut (le Bon Pasteur associé à Adam et Ève)[394]. La Crucifixion est absente de cet ensemble iconographique qui insiste davantage sur la libération de la mort et l'attente du Salut des chrétiens que sur la mort elle-même. Dans l'espace occidental, le constat est le même. L'art des catacombes montre davantage l'emploi de scènes tirées de l'Ancien Testament, de symboles christiques tels que l'ancre et le poisson, voire de scènes christologiques, mais la Crucifixion en est exclue[395].

Différents facteurs concourent à expliquer cette absence de la Crucifixion durant les quatre premiers siècles. Le premier a trait à la question de la représentabilité de Dieu. La tradition vétérotestamentaire[396] proscrit la production d'images plastiques de Dieu, puisqu'Il est infini et par conséquent irreprésentable ; Dieu ne peut donc en aucun cas être circonscrit à une représentation faite de main d'homme. L'interdit judaïque se prémunit également contre toute attitude idolâtrique, comportement caractéristique des païens selon les chrétiens d'alors. La crainte de ces derniers était de « confondre » le prototype avec la figure représentée. Bien souvent revendiqué[397], l'interdit judaïque et la volonté des premiers chrétiens de se démarquer de l'attitude païenne peuvent expliquer l'exclusion d'une telle scène du répertoire figuratif de cette époque[398]. Le problème de la représentabilité de Dieu se pose d'autant plus pour la figuration de la Crucifixion, car cette scène implique de rendre visible le paradoxe que suppose la mort de Dieu fait homme. Quels moyens utiliser pour rendre visible à la fois les natures humaine et divine du Crucifié, sans que l'une prédomine sur l'autre ? Cette question était lourde de conséquences, car si la nature humaine était privilégiée, le risque était de nier la nature divine du Christ, et inversement. Grégoire de Naziance (329-390) évoque la difficulté de représenter le Christ par une image plastique, dont la matérialité n'aurait tendance qu'à restituer sa dimension humaine et donc de laisser le doute sur l'union

---

[394] F. HARLEY-MCGOWAN, « The Narration of Christ's Passion in Early Christian Art », dans J. BURKE (dir.), *Byzantine Narrative, Papers in Honour of Roger Scott*, Melbourne, 2006, p. 221-232.

[395] Pour une synthèse sur la naissance et le développement du premier art chrétien : M. CHARLES-MURRAY, « The Emergence of Christian Art », dans J. SPIER (dir.), *Picturing the Bible : The Earlier Christian Art*, New Haven ; London, 2007, p. 51-63.

[396] Ex 20, 4 et Deut 4, 15-19.

[397] Le refus de l'image dans une perspective cultuelle est manifeste dans l'*Octavius* de Minucius Felix et dans la *Lettre* d'Eusèbe de Césarée à Constantia (entre 313 et 324). Ces passages sont traduits dans D. MENOZZI, *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris, 1991, p. 66-67 et 70-72.

[398] Nous noterons cependant, comme nous l'avons vu précédemment, que la culture figurative n'est absente ni du répertoire juif (Synagogue de Doura Europos) ni des usages chrétiens. De même, l'attitude dévotionnelle à l'égard des images ne semble pas totalement absente des pratiques du IV^e^ siècle comme le sous-tend le 36^e^ canon du Concile d'Elvire (vers 313), qui s'oppose à une telle approche de l'image : « *Il ne doit y avoir aucune image dans l'église de peur que ce qui est objet de culte et d'adoration ne soit peint sur les murs* » (traduction proposée par D. Menozzi. Cf. *Ibid.*, p. 80).

hypostatique[399]. La question de la figuration des deux natures se posait d'autant plus que jusqu'en 325 (Concile de Nicée I), le dogme de la consubstantialité n'était pas encore clairement affirmé. Il faut attendre le concile d'Éphèse (431), puis celui de Chalcédoine (451), pour clarifier les rapports entre les deux natures du Christ (avec le concept d'hypostase).

À cette problématique de la représentation s'ajoute celle plus particulière du contexte historique des quatre premiers siècles durant lesquels les communautés chrétiennes, juives et païennes se côtoient. Nous nous situons avant la Paix de l'Église (313), dans une période où les chrétiens étaient persécutés et où le supplice de la croix était encore pratiqué. De plus, le concept chrétien du Messie, d'un être humano-divin mourant par l'infâme châtiment de la croix, qualifié de *summum supplicium*[400], apparaissait totalement incompréhensible aux yeux des Juifs et des Païens. La représentation du crucifié onocéphal (début du III^e^ siècle) est, sur ce point, assez éloquente[401]. Ce graffito découvert dans un *Paedagogium* sur le Palatin à Rome[402] (Fig. 30) représente de dos un homme à tête d'âne accroché à une croix et vêtu d'une tunique. À sa droite et sous la croix, un personnage lève sa main droite en direction du crucifié[403]. Le tout surmonte l'inscription « Alexamène adore [son] dieu »[404]. Généralement considéré comme une caricature antichrétienne[405], ce graffito n'est pas sans rappeler un passage de Tertullien qui, dans son *Apologeticum*, défend la foi des

[399] GRÉGOIRE DE NAZIANCE, *Oratio XLV, In sanctum Pascha*, PG 36, col. 621-664, en particulier II, col. 623-626. Voir F. GALTIER MARTI, « L'immagine di Cristo crocifisso tra Oriente et Occidente (secoli V-VIII) », dans A. C. QUINTAVALLE (dir.), *Medioevo mediterraneo : l'Occidente, Bisanzio e l'Islam,* Atti del Convegno internazionale di Studi (Parma, 21-25 settembre 2004), Milano, 2007, p. 183-193.

[400] CICÉRON, *In Verrem*, II, 5, 168.

[401] Il s'agit ici de la seule représentation occidentale connue de cette époque pré-constantinienne.

[402] C'est-à-dire dans une zone du palais impérial réservée aux esclaves. Ce graffito est aujourd'hui conservé et exposé dans l'Antiquarium sur le Palatin.

[403] Il pourrait s'agir ici d'un signe d'adoration ou, comme le suggère J. G. Cook, de l'envoi d'un baiser (J. G. COOK, « Envisioning Crucifixion : Light from Several Inscriptions and the Palatine Graffito », *op. cit.*, p. 262-285, en part. p. 282-285).

[404] « Αλεξάμενος σέβετε (= σέβεται) θεόν » (E. DINKLER, *Signum Crucis. Aufsätze zum Neuen Testament u. zur christlichen Archäologie*, Tübingen, 1967, p. 150).

[405] P. Thoby le qualifie de « crucifix blasphématoire » (P. THOBY, *Le Crucifix… op. cit.,* p. 19). M.-C. Sépière signale cependant l'existence d'autres interprétations que, faute de preuves, nous ne pouvons complètement écarter : ce graffito pourrait être l'illustration d'un culte onolatrique ou la représentation du dieu Typhon-Seth, qui était adoré dans les milieux gnostiques (M.-C. SÉPIÈRE, « Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire », dans G. DUCHET-SUCHAUX (dir.), *L'iconographie : Études sur les rapports entre textes et images dans l'Occident médiéval*, coll. « Cahiers du Léopard d'Or, 10 », Paris, 2001, p. 206, n. 2). Pour les différentes hypothèses de lecture du graffito : M. SULZBERGER, « Le symbole de la Croix et les Monogrammes de Jésus chez les premiers Chrétiens », *op. cit.*, p. 388-390 ; E. DINKLER, *Signum Crucis… op. cit.*, p. 150-155.

chrétiens taxés d'onolâtrie[406]. Il paraît par conséquent concevable que les premiers chrétiens aient craint de représenter le Crucifié.

Figure 30 : Rome, Museo Palatino, *Crucifié onocéphale*, graffito découvert dans un *Paedagogium* sur le Palatin, III^e^ siècle (d'après F. HARLEY-MCGOWAN, 2007, fig. 2)

Enfin, un dernier facteur possible est parfois invoqué : il s'agit de l'absence de précédents iconographiques dans le répertoire païen qui auraient pu fournir une source figurative aux premiers chrétiens[407]. Cette hypothèse se vérifie, puisqu'à notre connaissance, aucune représentation de héros ou de dieu antique accroché à une croix ne nous est parvenue, et ce, malgré certaines légendes[408] et l'attestation de la pratique de ce type de châtiment dans l'Antiquité[409]. Cependant, cette question de la relation entre iconographie païenne et Crucifixion est loin d'être stérile : comme nous le verrons plus loin[410], en dépit de l'absence de crucifié *stricto sensu* dans le répertoire païen, le thème chrétien est loin de nier l'héritage antique.

---

406 TERTULLIEN, *Apologétique*, XVI, éd. J.-P. WALTZING, *Les Universités de France*, Paris, 1971 (3e édition).

407 M.-C. SÉPIÈRE, « Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire », *op. cit.,* p. 205.

408 Il existe notamment une légende orale selon laquelle le roi Lycurgue et d'autres héros furent condamnés à endurer le supplice de la croix. À ce sujet, voir R. EISLER, « Orphisch-Dionysische Mysterien-Gedanken in der christlichen Antike », dans *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II, 1925, p. 334-344, mais aussi l'ouvrage de M. HENGEL, *Crucifixion in the ancient world… op. cit.,* chapitre II « Prometheus and Dionysus : the 'crucified' and 'crucifying' God », p. 11-14.

409 En 1968, le squelette d'un homme âgé d'une trentaine d'années fut découvert dans une tombe juive au nord de Jérusalem datant du premier siècle de notre ère. Ce squelette avait la particularité d'avoir le calcanéum (os du talon) percé d'un clou en métal d'une longueur de 11, 5 cm.

410 Cf. *Infra*, 4.2.1 La croix durant la période constantinienne.

4.1.2 La Crucifixion sur des gemmes et le contexte particulier des premiers siècles chrétiens

La survivance de figurations de crucifixions sur des gemmes datées entre le II^e^ et le IV^e^ siècle nous oblige à nuancer la position catégorique selon laquelle l'iconographie en question apparaîtrait tardivement[411]. Effectivement, sur l'intaille de jaspe de la collection Pereire (fin du II^e^-IV^e^ siècle) d'origine probablement syrienne, un crucifié est représenté suspendu par les poignets à une croix en Tau, de face, la tête tournée de profil, barbu et nu avec les membres arqués (Fig. 31). Aucune spécificité iconographique ne permet de reconnaître ici le Christ, exceptée l'inscription grecque qui l'encadre et le nomme comme tel : « *Ις / πατηρ . Ιη / σου Χριστε* » (« Fils [du ?], Père, Jésus-Christ »)[412]. Cependant, malgré cette identification, l'origine chrétienne de cette intaille n'est pas entièrement assurée. En effet, la suite de l'inscription, dont la traduction reste énigmatique[413], associe une série de mots appartenant au registre de la magie, notamment les noms de *Badetophoth* et *Satraperkmerph*[414] avec celui d'*Emmanuel*[415]. Il s'agit d'une amulette magique témoignant du contexte historique situé à la charnière entre monde païen et foi chrétienne émergente : l'iconographie et les inscriptions[416] montrent que cet objet est le produit d'un syncrétisme. Par ces observations, F. Harley-McGowan[417] propose une hypothèse intéressante : elle souligne qu'à l'époque paléochrétienne, l'invocation du nom de Jésus est non seulement entendue comme référence explicite à la mort du Christ, mais détient également un

[411] Nous nous référons ici aux récentes recherches menées par F. Harley-McGowan : F. HARLEY-MCGOWAN, « The Crucifixion », dans J. SPIER (dir.), *Picturing the Bible… op. cit.,* p. 228 (notice 55 : « Magical Amulet with the Crucifixion ») ; ID., « The Constanza Carnelian and the Development of Crucifixion Iconography in Late Antiquity », dans C. ENTWISTLE et N. ADAMS (dir.), *Gems of Heaven : Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c. AD 200-600*, London, 2011, p. 214-220.

[412] F. HARLEY-MCGOWAN, « The Crucifixion », dans J. SPIER (dir.), *Picturing the Bible… op. cit.,* p. 228 (notice 55 : « Magical Amulet with the Crucifixion »).

[413] « / σοαμνωα / μωα ωια σηιουω / αρτανη α / υσιο / ι. », suivi au verso de : « Ιωε / ευαεωιι / . ιουισυξ / [B]αδητοφω / θ ιεσσετ / ισκη E / μμαναυηλ α / στραπ στ κμη / φ μειθω / αρμιμπε/ . . » (A. DELATTE, P. DERCHAIN, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris, 1964, p. 287).

[414] Le terme d'« accroché » ou de « suspendu » apparaît également, présentant ainsi une logique avec l'iconographie qu'elle accompagne. Nous trouverons une analyse complète de cette inscription et les questions qu'elle soulève dans *ibid.,* p. 284 et dans F. HARLEY-MCGOWAN, « The Crucifixion », dans J. SPIER (dir.), *Picturing the Bible… op. cit.*, p. 228 (notice 55 : « Magical Amulet with the Crucifixion »).

[415] Is 4, 14, considéré comme l'annonce prophétique de la venue de Jésus.

[416] La forme des lettres, l'emploi du « c » majuscule dans certains cas, le style employé pour la gravure, sont autant d'indices de cette période de transition caractérisée par de multiples apports culturels.

[417] F. HARLEY-MCGOWAN, « The Constanza Carnelian and the Development of Crucifixion Iconography in Late Antiquity », *op. cit.,* p. 214-220

pouvoir protecteur permettant d'éloigner les démons[418]. Néanmoins, la dimension apotropaïque du nom du Christ et de l'image de la Crucifixion n'était pas une interprétation réservée aux seuls chrétiens dans cette société pluriculturelle. Il est par conséquent envisageable que le propriétaire ait été un païen.

Figure 31 : Jaspe sanguine, Méditerranée orientale (Syrie ?), 3 × 2,5 × 0,58 cm, Londres, British Museum, coll. R. Pereire, *Crucifié*, gravure, fin du II^e^ siècle – IV^e^ siècle (© Trustees of the British Museum)

Le syncrétisme est également repérable sur l'hématite de l'*Orpheos Bakkikos*[419] datée du III^e^, voire du IV^e^ siècle[420] (Fig. 32). Ici est figuré un personnage accroché à une croix, encadré par la mention « *ΟΡΦΕΟC BAKKIKOC* ». La croix est surmontée d'un croissant de lune et de sept étoiles. Aucun motif iconographique ne permet d'affirmer qu'il s'agisse du Christ. De plus, l'association du crucifié avec la mention du héros grec pose un certain nombre de questions (origine de cet objet, sens de l'iconographie, etc.). Cependant, cette gemme, peut-être originellement portée en médaillon en raison des

[418] Cette dimension magique transparait déjà dans le Nouveau Testament (Mc 9, 38 ; Lc. 9, 49-50 ; Actes, 19, 13-17), mais aussi dans l'exégèse paléochrétienne : JUSTIN LE MARTYR, 2, *Apologie*, 6, 6 ; IRÉNÉE, *Adversus haereses*, 2, 49, 3 ; ORIGÈNE, *Contre Celse*, I, 6.

[419] L'hématite, provenant de la collection d'E. Gerhard, fut publiée pour la première fois en 1896. Elle fut exposée en 1904 au Bode Museum de Berlin, mais perdue durant la Seconde Guerre Mondiale. Il ne reste que quelques clichés et des reproductions dessinées d'avant-guerre.

[420] La datation de cet objet fut largement débattue en raison des fléchissements corporels du crucifié, et notamment de la position de ses jambes qui semblent superposées – spécificité qui ne se rencontre que dans les représentations tardives (seconde moitié du XII^e^ siècle). Ainsi, certains chercheurs, tels J. Reil et R. Zahn, ont identifié cette intaille à une reproduction effectuée au XVII^e^ ou XVIII^e^ siècle. Cependant, sur la base du style et de la paléographie, les études récentes tendent à situer cette gemme à l'époque paléochrétienne (A. MASTROCINQUE, « Orpheos Bakchikos », dans *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 97, 1993, p. 16-24).

deux interstices latéraux, est considérée comme un objet chrétien dont l'iconographie montre une assimilation du répertoire païen[421].

Figure 32 : Hématite, *Orpheos bakkikos*, gravure, III^e^-IV^e^ siècle (d'après A. MASTROCINQUE, 1993, fig. 1)

Au cours du IV^e^ siècle, en même temps que la foi chrétienne se renforce, l'intérêt pour la Crucifixion en tant que triomphe sur la mort et démonstration de son autorité est, à l'égal des textes exégétiques, visible sur l'intaille de Constanza provenant de la partie orientale de l'Empire romain (Syrie ?) et datée de la première moitié du IV^e^ siècle (Fig. 33)[422]. Jésus en croix, identifiable par l'inscription « *IXΘYC* » (« poisson » en grec, mais aussi acronyme de « *Jésus Christ, Fils de Dieu, Sauveur* ») est figuré de face, tête et pieds tournés vers la gauche, le corps droit et nu contre une croix en Tau. Il est encadré des douze apôtres, revêtus de *pallia* et convergeant vers lui. Cette composition est très proche de celle visible sur un moule de plâtre effectué à partir d'une gemme similaire[423] (Fig. 34). Ce dernier exemple se distingue de l'intaille précédente par quelques spécificités : le Christ, nimbé et nu, est ici surélevé sur la croix, ses pieds reposant sur le *suppedaneum*[424]. Seul le *stipes*[425] est visible, mais le *patibulum* reste

[421] Pour un rappel des différentes interprétations (païenne ou chrétienne, voire gnostique) formulées jusque-là sur cette amulette : *Ibid.*, p. 16-24.

[422] Voir F. HARLEY-MCGOWAN, « The Constanza Carnelian and the Development of Crucifixion Iconography in Late Antiquity », *op. cit.,* p. 214-220.

[423] Moule daté du milieu IV^e^ siècle, d'origine probablement syrienne et provenant de la collection de G. F. Nott. Il est aujourd'hui conservé à Rome, à l'Istituto Archeologico Germanico (F. HARLEY-MCGOWAN, « The Constanza Carnelian and the Development of Crucifixion Iconography in Late Antiquity », *op. cit.,* p. 214-220).

[424] Ce terme désigne la traverse de bois sur laquelle les pieds du crucifié reposaient, mais son usage réel durant l'Antiquité reste énigmatique.

masqué par ses bras étendus. Le Christ est reconnaissable au nimbe qui entoure sa tête, ainsi qu'à l'inscription grecque « *EHCO X-PECT-OC* », c'est-à-dire « Jésus Christ ». La composition est amplifiée par la présence d'un agneau situé juste sous la croix. Notons également l'attitude des apôtres, qui diffère quelque peu de l'exemple précédent, puisqu'ils lèvent leurs mains pour toucher la croix et regardent le Crucifié.

Figure 33 : Cornaline, Syrie (?), 1,05 × 1,35, Constanza (Roumanie), Londres, British Museum, *Christ crucifié entouré des douze apôtres*, gravure, entre le III^e^ et milieu du IV^e^ siècle (© Trustees of the British Museum)

Figure 34 : Moule en plâtre produit à partir d'une gemme gravée, collection G. F. Nott, Rome, Istituto Archeologico Germanico, *Crucifixion*, IV^e^ siècle (d'après F. HARLEY-MCGOWAN, 2007, fig. 1)

Contrairement aux intailles Pereire et de l'*Orpheos Bakkikos*, ces deux derniers exemples étaient des gemmes portées sur des bagues et ne semble pas avoir été conçues comme des objets magiques[426]. De plus, leur composition démontre qu'il ne s'agit plus d'une représentation « historique » du supplice de la Crucifixion, mais davantage d'un assemblage figuratif visant à exposer le triomphe sur la mort et la victoire sur le Mal[427]. Du reste, ces pierres gravées, toutes d'origine orientale, indiquent qu'il existe des premières expérimentations du thème dans l'art plastique tant en Orient qu'en Occident (avec le graffito du Palatin).

4.2 La Croix, du signum crucis au signum salutis

Dans les catacombes, la Passion, et encore moins la Crucifixion, ne sont représentées. En revanche, le signe aniconique de la croix, représenté sous diverses

[425] Le *stipes* désigne la poutre verticale de la croix et le *patibulum* la traverse.

[426] F. HARLEY-MCGOWAN, « The Constanza Carnelian and the Development of Crucifixion Iconography in Late Antiquity », *op. cit.,* p. 214-220.

[427] *Ibid*.

formes, apparaît dans le contexte funéraire en accompagnant certaines épitaphes aux II^e^ et III^e^ siècles, au même titre que d'autres symboles, tels que le poisson, l'ancre et le bateau[428]. Le signe cruciforme n'est à l'origine pas spécifique à la culture judéo-chrétienne : depuis les plus hautes époques, elle appartient au répertoire des symboles essentiels. Sa forme lui confère un symbolisme cosmique, métaphysique et magique, déjà bien avant l'apparition du christianisme[429].

4.2.1 La croix durant la période constantinienne

Pour les quatre premiers siècles, H. Leclercq et F. Cabrol relèvent plusieurs formes de croix : la croix *decussata* dite aussi « grecque » (×) ; la croix *commissa* ou *patibulata* (T) ; la croix *immissa* ou *capitata* qui est la latine (†) ; la croix *quadrata* (+) ; la croix *gammata* ou croix gammée (formée de quatre Γ) ; la croix *ansata* (☥); et enfin la croix *florida*, qui est « une croix à peine dissimulée sous des ornements empruntés de préférence à la flore »[430]. Ce groupe figuratif peut cependant être réduit à trois types formels : la croix en Tau, la croix latine et la croix de saint André[431]. À cet ensemble s'ajoutent deux signes : le staurogramme (⳨), formé de la contraction du *tau* (dernière lettre de l'alphabet hébraïque, mais aussi la référence au *stauros* qui signifie « pieu » ou « croix » en tant qu'instrument du supplice[432]) et du *rhô* ; et le christogramme (☧), résultant cette fois de la contraction du *Chi* en référence au *Christos*, et du *rhô*[433]. Malgré leur ressemblance, ces deux signes connaissent un développement indépendant l'un de l'autre[434] : alors que le staurogramme est utilisé avant la période constantinienne, le plus ancien christogramme daté avec certitude ne remonte en

[428] J. DANIÉLOU, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, 1961.

[429] M.-N. DENIS-BOULET, « Les représentations de la croix dans l'Antiquité chrétienne », dans *La Maison-Dieu*, 75, 1963, p. 52-67 ; G. CAIAZZA, « E il Verbo si fece… Immagine. Dai simboli cruciformi ai crocifissi tridimentionali », dans *Il Cristo ritrovato. Iconografie e altri crocifissi,* Catalogo della mostra omonima, 2007 (Bolletino del Gruppo Archeologico Aquileiese, XVII, 17), p. 3-17, en part. p. 3-4 ; Voir également L. RENAUT, « Christian cruciform symbols and magical charaktères », Communication donnée à l'occasion du colloque *Polytheismus – Monotheismus : Die Pragmatik religiösen Handelns in der Antike* (Erfurt, Philosophische Fakultät, 30 juin 2005), [En ligne], URL : http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00275253.

[430] H. LECLERCQ, F. CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, III, Paris, col. 3062.

[431] C. MURRAY, « Kreuz III – Alte Kirche », dans *Theologische Realenzykopädie*, 19, 1990, p. 726-732.

[432] Pour les Pères de l'Église, le terme de *stauros* se réfère à la Crucifixion comme une préfiguration vétérotestamentaire (B. BAERT, *An Heritage of Holy Wood : The Legend of the True Cross in Text and Image*, trad. L. Preedy, coll. « Cultures, Beliefs and Traditions, 22 », Leiden ; Boston, 2004, p. 22).

[433] C. CECCHELLI, *Il trionfo della Croce. La Croce e i santi segni prima e dopo Costantino*, Roma, 1964, p. 65.

[434] A.-O. POILPRÉ, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (V^e^-IX^e^ siècle)*, Paris, 2005, p. 52.

revanche qu'à 323[435], coïncidant ainsi avec le règne de Constantin. Certes, la croix dans sa signification chrétienne est en usage avant l'époque constantinienne[436], et non pas seulement dans le domaine figuratif, puisqu'elle intervient dans la signation et l'administration du baptême[437]. C'est à partir du règne de Constantin (306-337) que s'opère une transformation à l'égard de la croix : le christianisme s'approprie le staurogramme et le christogramme, qui finissent par revêtir la même symbolique[438]. Cette évolution est liée à la conversion de Constantin et repose sur sa vision du *signe* qu'il aurait reçu en 312[439], cristallisée dans le *labarum* constantinien[440] (Fig. 35).

Figure 35 : Monnaie constantinienne, Constantinople, Londres, British Museum, *Portrait de Constantin* (avers) et *labarum* (revers), vers 327 (© Trustees of the British Museum)

[435] Le christogramme accompagne, dans ce cas, une inscription : *IN PACE* ☧, mention qui est relevée par E. Diehl, dans son ouvrage, *Inscriptiones Latinae Christianae Veteres*, 2, Berlin, 1927, nº 3257 (L. RENAUT, « Christian cruciform symbols and magical charaktères », *op. cit.*, p. 2).

[436] L. Renaut relève la présence du staurogramme dans le domaine figuratif dès le III^e siècle (L. RENAUT, « La croix aux quatre premiers siècles », *op. cit.*, p. 12-22, en part. p. 12).

[437] La dimension chrétienne de la croix est également très explicite dans la littérature apologétique, exégétique et théologique préconstantinienne (L. RENAUT, « Christian cruciform symbols and magical charaktères », *op. cit*., p. 3).

[438] A.-O. POILPRÉ, *Maiestas Domini… op. cit.,* p. 52.

[439] Dans les années 315-320, Lactance rapporte que Constantin aurait reçu la veille de sa victoire contre Maxentius sur le pont Milvius (le 28 octobre 312) la vision du signe qu'il désigne sous le terme de *caeleste signum Dei* (LACTANCE, *De mortibus persecutorum*, 44, 5-6, éd. J. MOREAU, Paris, SC 39, 1954, p. 127). Rappelons également que selon Eusèbe (*Vita Constantini*, III, 49), une statue représentant l'empereur tenant à la main « le trophée de la Passion du Sauveur », ayant probablement la forme d'une croix, aurait été construite à la suite de cette victoire (J.-M. PRIEUR, *La Croix chez les Pères… op. cit.,* p. 10).

[440] En effet, selon Eusèbe, Constantin aurait aperçu dans le ciel une croix lumineuse surmontée du soleil et portant l'inscription « *in hoc vinces* » (EUSEBIUS, *Vita Constantini*, I, 28-29, PG 20, col. 943-944). Cette vision aurait été suivie dans la nuit par une apparition du Christ qui lui aurait demandé de créer une image, au sens plastique du terme, de son signe (EUSEBIUS, *Vita Constantini*, I, 29, PG 20, col. 943-945). Reprenant la forme du *vexillum* romain, l'étendard constantinien aurait été, selon L. Renaut, surmonté du chrisme inséré dans une couronne (L. RENAUT, « Christian cruciform symbols and magical charaktères », *op. cit.,* p. 2). B. Baert partage également cette hypothèse (B. BAERT, *An Heritage of Holy Wood… op. cit.,* p. 17).

Se déploie alors un foisonnement de ces symboles cruciformes dans le contexte de l'art impérial, en même temps qu'est proclamée la Paix de l'Église avec l'édit de Milan en 313 et que le culte chrétien bénéficie des faveurs de l'empereur[441]. L'introduction du chrisme dans l'étendard impérial lui confère une dimension symbolique et lui donne une résonnance particulière : il devient dès lors « un signe divin, magique, révélé à l'empereur, lui prodiguant une puissance d'origine divine »[442], qui s'illustre à travers la numismatique, mais également sur les équipements militaires. « Présenté au sein de thématiques militaires triomphales, le chrisme incarne la puissance divine révélée à Constantin et constitue le signe de la cohésion et du salut de l'Empire »[443]. Ainsi, l'universalisme religieux des communautés chrétiennes est imbriqué à l'universalisme politique de Constantin, créant une cohésion et une idéologie politique commune[444]. Parallèlement, le supplice de la crucifixion tend à se raréfier[445]. Il faut cependant attendre la seconde moitié du IV^e^ siècle, notamment les règnes des fils de Constantin qui poursuivent la même idéologie politique, pour que le chrisme acquiert une certaine autonomie iconographique[446]. À l'époque de Théodose II (408-450), la croix est définitivement intégrée et apparaît désormais sous la forme latine.

---

[441] Précisons ici que, bien qu'il y ait eu une coïncidence entre le triomphe de la croix et le triomphe de l'Empire, il serait trop réducteur de situer l'apparition de la croix à partir du règne de Constantin (M.-C. SÉPIÈRE, « Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire », *op. cit.,* p. 208).

[442] A.-O. POILPRÉ, *Maiestas Domini… op. cit.*, p. 54.

[443] *Ibid*.

[444] G. TABBACO, *Universalisme et idéologies politiques. De l'Antiquité tardive à la Renaissance*, trad. Daniel Arasse, Paris, 2001, p. 1-10.

[445] Compte tenu de sa position vis-à-vis de la foi chrétienne, Constantin a probablement souhaité que le supplice par la croix ne soit plus pratiqué. Cependant, l'arrêt de ce châtiment dans la société romaine est difficilement datable. J. G. Cook note que les occurrences rapportant des cas de crucifixion disparaissent dans les textes à l'époque constantinienne — du moins, virtuellement —, et que le mot *crux* n'est plus utilisé contrairement à celui de *patibulum* (J. G. COOK, « Crucifixion in the West : From Constantine to Recceswinth », dans *Zeitschrift für Antikes Christentum*, 16, 2012, p. 226-246). Toutefois, quelques indices laissent supposer que la crucifixion est encore parfois appliquée après le règne de Constantin, mais que sa pratique tend à devenir moins fréquente. À la fin du IV^e^ siècle, Augustin dans son *Enarratio in psalmos* 36, 2-4 (écrit entre 392 et 418) affirme que les criminels ne sont plus crucifiés et que ce changement est dû aux empereurs – sans préciser duquel il s'agit (*Ibid*.).

[446] La question de l'instrumentalisation du signe de la croix durant les règnes de Constantin et de ses successeurs est loin d'être évidente. L'ouvrage de T. BARNES, *Constantine. Dynasty, Religion and Power in the Later Roman Empire*, Oxford ; Chichester ; Malden, 2011, et la contribution de M. WALLRAFF, « La croix dans la propagande impériale du IV^e^ siècle », dans J.-M. PRIEUR (dir.), *La Croix. Représentations théologiques et symboliques*, *op. cit.*, p. 67-80, offrent un éclairage également intéressant sur la question. Nous renvoyons également à la thèse de doctorat d'histoire de Tiphaine Moreau (sous la direction de Bertrand Lançon à l'Université de Limoges) : *Les empereurs romains et la croix au IV^e^ siècle, à travers les sources des IV^e^ et V^e^ siècles*, qui sera prochainement soutenue. Nous tenons d'ailleurs à la remercier sincèrement pour ses précieux conseils sur le sujet.

4.2.2 La Passion et la Croix glorieuse dans l'iconographie funéraire

La période constantinienne marque également le début du développement de l'iconographie chrétienne. Les thèmes tirés de l'Ancien Testament, mais également ceux christologiques se déploient progressivement dans le contexte cultuel en investissant les parois et les objets liturgiques. Ils se retrouvent également dans le contexte funéraire, ornant les murs des catacombes et les sarcophages[447]. Toute l'iconographie du IV^{e} siècle est orientée à la fois vers la souveraineté cosmique et éternelle du Fils de Dieu intronisée par son triomphe sur la mort, mais aussi vers l'attente du Salut par les chrétiens. L'ensemble iconographique du sarcophage de Junius Bassus († 359) illustre bien cette tendance (Fig. 36) : sur deux registres superposés, sont associés le Sacrifice d'Isaac, l'Arrestation de Pierre, la *Traditio legis*, le Christ devant Pilate et Pilate se lavant les mains, Job assis sur les cendres, la Chute de l'homme, l'Entrée à Jérusalem, Daniel devant les lions et l'Arrestation de Paul. La Passion est représentée de façon partielle par les deux scènes faisant intervenir Pilate, mais nulle Crucifixion n'est figurée. En revanche, les liens typologiques, établis avec les sacrifices de l'Ancien Testament – typologie développée également comme nous l'avons vu dans l'exégèse contemporaine[448] -, évoquent la Crucifixion sans la montrer et insistent, avec la *Traditio Legis*, sur la Victoire du Christ sur la Mort et sa souveraineté éternelle.

Figure 36 : *Sarcophage de Junius Bassus*, Rome, 141 x 243 cm, Città del Vaticano, Trésor de San Pietro, 359 (d'après J. SPIER, 2007, fig. 7, p. 14)

[447] Sur la « christianisation » de la culture visuelle à l'époque constantinienne, voir entre autres : J. G. DECKERS, « Constantine the Great and Early Christian Art », dans J. SPIER (dir.), *Picturing the Bible… op. cit.*, p. 87-109.

[448] Cf. *supra* 2 L'exégèse paléochrétienne.

Cette iconographie triomphale est d'autant plus visible sur une série de sarcophages produits entre 340 et 400, sur lesquels est introduit le motif de la croix glorieuse et invaincue – la *Crux invicta*. Ce signe, affiché ici comme clairement chrétien, devient le lieu de la révélation du pouvoir du Fils de Dieu. Le sarcophage de la Passion, conservé aux Musei Vaticani à Rome et daté des années 350 (Fig. 37), est le plus ancien exemple connu représentant le monogramme, ici surmonté du laurier et symbolisant la Passion et la Résurrection, combiné à la croix. Cette dernière est érigée au milieu de scènes rapportant l'histoire de la Passion : le Portement de croix par Simon de Cyrène, le Couronnement d'épines, la Comparution devant Pilate et Pilate se lavant les mains. La Crucifixion est suggérée dans ce motif central de la croix glorieuse mise en scène avec des motifs empruntés au répertoire impérial : le Soleil et la Lune dans les écoinçons de l'arcade conférant une dimension cosmique au signe[449] ; l'aigle, symbole de victoire dans la représentation de Zeus et la couronne de laurier qui évoque la souveraineté cosmique ; et les deux soldats placés au pied de la croix, dont l'un est assoupi et rappelle sans conteste le motif des gardes placés devant le tombeau vide du Christ lors de la Résurrection.

Image non libre de droit

Figure 37 : *Sarcophage de la Passion*, Rome, Musei Vaticani, n° 31525, 59 x 202 x 80 cm, marbre, vers 350 (d'après J. SPIER, 2007, p. 220)

A. Grabar en 1936, puis D. C. Schorr en 1940 et Y. Christe en 1973[450], ont démontré qu'au-delà de l'emprunt partiel de motifs antiques dans cette mise en scène de

[449] Il faut préciser ici que les motifs qui accompagnaient la figure de Jupiter dans l'iconographie antique font écho au culte impérial. En effet, l'empereur adorait, comme ses prédécesseurs, le *Sol Invictus*, le dieu invincible du Soleil, aspect qui n'est pas sans rappeler l'interprétation patristique du Christ Lumière et victorieux. Sur cette question : J. G. Deckers, « Constantine the Great and early christian art », dans J. SPIER (dir.)*, Picturing the Bible… op. cit.*, p. 87-109.

[450] A. GRABAR, *L'empereur dans l'art byzantin*, Londres, 1971 (2e édition), p. 239-243 ; D. C. SCHORR, « The Mourning Virgin and St John », dans *The Art Bulletin*, 22/2, 1040, p. 61-69 ; Y. CHRISTE, *La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, Paris, 1973, p. 15-24.

la croix, l'agencement général de cette composition révèle une réappropriation de l'iconographie des trophées romains en usage dans le culte impérial (Fig. 38)[451].

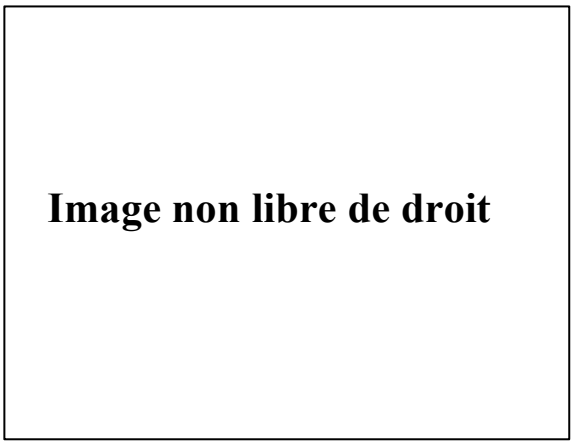


Figure 38 : *Bloc de Gordum* (Delminium), Split, Croatie, *Trophée romain* (d'après G.-C. PICARD, 1957, pl. XII)

Toutefois, l'analogie dépasse, nous semble-t-il, largement le cadre figuratif et touche également au sens intrinsèque accordé au trophée en tant qu'image bien sûr, mais également en tant qu'objet construit et manipulé. Il célébrait le triomphe du peuple ou de l'empereur sur ses ennemis (matérialisé par les peuples vaincus et les armes) et, dans le cadre du culte impérial, la victoire éternelle et universelle de l'empereur, même au-delà de sa mort. Il était admis que l'effigie antique renfermait une énergie sacrée, une *Virtus*[452], activée (ou réactivée) par des cérémonies qui se déroulaient devant elle, parmi lesquelles figurent des sacrifices[453]. Cette acception métaphysique du trophée

[451] En effet, le trophée, dont les plus anciens témoignages sont grecs, se présentait sous la forme d'un mannequin bâti sur un châssis de bois en forme de croix, surmontant bien souvent des personnages représentant le peuple vaincu ou les armes. Nous trouvons quelques exemples figurés sur des monnaies, des casques ou encore des cuirasses sculptées. Sur l'étude des trophées dans l'antiquité : G. C. PICARD, *Les trophées romains. Contribution à l'histoire de la Religion et de l'Art triomphal de Rome*, Paris, 1957. Ajoutons que ce lien formel entre le trophée antique et la croix chrétienne est également suggéré par Justin : « Et quand vos empereurs viennent à mourir, vous consacrez leurs images sous cet aspect [de la croix] et vous les divinisez dans les inscriptions » (trad. Munier, 1995, p. 107, citée par J.-M. PRIEUR, *La croix chez les Pères… op. cit.,* p. 47).

[452] Dans le culte impérial romain, la *virtus* est entendue comme un pouvoir surhumain incarné dans l'Auguste et accordé par la divinité.

[453] Il est intéressant de noter que la pratique du trophée et les notions qu'il renferme dépassent le cadre géographique méditerranéen et se retrouvent également dans la culture gauloise, dans laquelle la dialectique trophée/victoire/sacrifice semble aussi se manifester. À Gournay-sur-Aronde (III^{e} av. J.-C), des panoplies militaires étaient accrochées sur des poteaux de bois situés dans l'enclos sacré du temple, au-devant de ce dernier. De même, à Ribemont-sur-Ancre (milieu du III^{e} siècle avant J.-C.), il existait des trophées monumentaux constitués des corps des vaincus (à la périphérie de l'enclos) et des vainqueurs morts au combat (à l'intérieur de l'enclos), tous suspendus à une armature en bois en forme de croix. Sur l'analyse de ces trophées : J.-L. BRUNEAUX, « Les sanctuaires celtiques de Gournay-sur-Aronde et de

dans la culture antique n'est donc pas sans rappeler les cadres sémantique et pragmatique de la Croix, le *tropaeum crucis*[454], et, par voie de fait, le Crucifié. Cette filiation sémantique a d'ailleurs peut-être guidé le remploi d'un chapiteau sculpté d'un trophée romain encadré de deux Victoires placé au plus près de l'autel et face à lui dans la basilique romaine de San Lorenzo fuori le Mura (Fig. 39).

Figure 39 : Rome, basilique San Lorenzo fuori le Mura, chœur, chapiteau antique remployé, *Trophée romain* (cliché H. MORVAN)

Bien plus qu'un simple instrument ayant permis au Christ de triompher de sa mort et de révéler sa divinité, la Croix s'enracine dans une atemporalité et se dote d'une dimension eschatologique. Pourvue d'une puissance surnaturelle, elle est aussi le signe annoncé par Matthieu (Mt 24, 30) qui précédera le retour du Christ à la fin des temps[455]. Le fragment du sarcophage nº 106 datant de l'époque théodosienne (vers 400) (Fig. 40) illustre parfaitement cette acception. Entre deux scènes d'arrestation (celle du Christ et d'un apôtre), le relief présente au centre le Christ sur la montagne du Paradis brandissant une croix gemmée, insigne de sa victoire, et accompagné de part et d'autre de deux apôtres (Pierre et Paul ?).

Ribemont-sur-Ancre, une nouvelle approche de la religion gauloise », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141/2, 1997, p. 567-600 ; ID., *Les religions gauloises : rituels celtiques de la Gaule indépendante*, Paris, 2000 (2e édition), p. 99-104 ; C. GOUDINEAU (dir.), *Religion et société en Gaule*, Paris, 2006, p. 100-104.

[454] G. C. PICARD, *Les trophées romains… op. cit.,* p. 496.

[455] Le symbolisme paléochrétien associait le Golgotha au Mont Sion cité en Apoc 14, 1 : la colline de la mort du Christ est la place céleste où l'Agneau est adoré (G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art… op. cit.,* p. 7). Concernant la signification eschatologique de la croix durant les premiers siècles chrétiens : E. PETERSON, « La croce e la Preghiera verso Oriente », dans *Ephemerides Liturgicae*, 61, 1945, p. 52-68.

Figure 40 : Fragment de sarcophage théodosien, 66 x 143 cm, anciennement conservé au Museo Laterano (Rome) sous le n° 106, *Passion du Christ et Christ sur la montage du Paradis*, vers 400 (d'après C. IHM, 1992, pl. IX, fig. 2)

4.2.3 L'Adoration de la Croix : image et culte

C'est également à partir du IV^e^ siècle que se développe l'iconographie de l'Adoration de la croix dans le prolongement de l'image de la Croix glorieuse. Parmi les exemples les plus anciens, nous pouvons citer le sarcophage de Palerme (Fig. 41), sur lequel la Croix, seule et de forme latine, surmontée d'une couronne de laurier, est encadrée d'une double théorie d'apôtres couronnés convergeant vers elle et esquissant un signe d'adoration. Nous retrouvons au bas de la composition, les deux soldats : celui de gauche est endormi et l'autre regarde le signe en levant le bras droit[456]. Les choix iconographiques sont sensiblement très proches de la gemme contemporaine de Constanza et rappellent également ceux de la *Crux Invicta*.

Figure 41 : Sarcophage gallo-romain de l'archevêque Pietro Tagliavia, Palerme, cathédrale, crypte, *Adoration de la* Crux invicta *par les douze apôtres*, IV^e^ siècle (d'après G. KOCH, 2000, fig. 66)

[456] Sur l'étude des sarcophages paléochrétiens et leur iconographie, nous renvoyons à l'ouvrage de G. KOCH, *Frühchristiliche Sarkophage*, München, 2000.

Le thème de l'Adoration de la croix, qui devient peu à peu un sujet iconographique autonome, puise ses sources dans la dévotion au saint bois. La nouvelle attitude à l'égard de l'objet du supplice se développe dans les Lieux Saints, marquant ainsi l'amorce d'un processus d'historicisation et le début d'un culte, d'une véritable adoration[457]. La croix n'est plus simplement le signe passé et futur du triomphe du Christ, mais une relique, une matérialisation du signe, s'inscrivant dans le présent, rappelant perpétuellement l'œuvre de la Rédemption et offrant la preuve matérielle de l'Incarnation et de la Passion[458].

> Preuve matérielle de la crucifixion, la relique pérennisait le souvenir de la Passion du Christ et constituait le témoignage le plus éloquent de l'œuvre du salut. Mais en même temps, ce fragment du gibet du Calvaire représentait autre chose. Loin de n'être que bois et matière inerte, il possédait un caractère miraculeux et éminemment divin en raison de sa nature incorruptible et surtout de cette énergie vivante dont le sang du Christ l'avait imprégné : la *vis viva*, la force de vie, souligné par Paulin de Nole au début V^e^ siècle. Sanctifié par le contact charnel de Jésus, le bois de la croix était dès lors digne d'être adoré.[459]

Le culte de la croix est attesté dès le milieu IV^e^ siècle par Cyrille de Jérusalem (315-386)[460], corrélativement à la formation progressive de la légende de la découverte de la Vraie Croix par la mère de Constantin, Hélène[461]. C'est sur cette légende que s'enracine

---

[457] Comme en témoignent trois homélies de Jean Chrysostome : *De coemeterio et de Cruce*, *De Cruce et latrone Homilia I et II*, PG 49, respectivement col. 393-398, 399-408 et 407-418.

[458] LÉON LE GRAND, *Epistola 139*, PL 54, col. 1108.

[459] M.-C. SÉPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant, aux origines du crucifix*, Paris, 1994, p. 22. Concernant l'écrit de Paulin, l'auteure fait ici référence à son *Epistola* XXXI, 6. En réaction au paganisme, l'adoration de l'objet ne s'est pas faite sans heurt durant les premiers siècles. Mais, parce que la croix a été en contact avec la chair et le sang du Sauveur, l'attitude dévotionnelle envers le saint bois est peu à peu acceptée, en même temps que l'objet apparaît comme la source de nombreux miracles. Jean Damascène parle de la croix en ces mots : « *C'est donc là l'arbre précieux en vérité et auguste sur lequel le Christ s'est lui-même offert pour nous en sacrifice ; il a un droit strict à notre prosternement parce qu'il a été sanctifié par le contact du corps et du sang sacrés* » et d'ajouter plus loin : « *Nous nous prosternons aussi devant la représentation de la croix précieuse, même si elle est faite d'une autre matière : nous n'honorons pas la matière – à Dieu ne plaise ! – mais la représentation, parce qu'elle est le symbole du Christ* » (JEAN DAMASCÈNE, *La foi orthodoxe*, IV, 11, éd. B. KOTTER, P. LEDRUX, Paris, SC 540, 2011, p. 194-195 et 196-197).

[460] CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Catechesis ad illuminandorum*, IV, 10 : « […] *ac crucis ligno universus jam orbis in partes secto repletus est* » ; et plus loin en X, 19 : « *Multa existant, dilecti, vera de christi testimonia* […] *Sanctum crucis lignum testatur* […] » (PG 33, col. 469-470, 685-686). Ces écrits ont été publiés et traduits en italien dans : CIRILLO E GIOVANNI DI GERUSALEMME, *Catechesi prebattesimali e mistagogiche, op. cit.,* 2008.

[461] Même si ce n'est qu'au début du V^e^ siècle que ce récit légendaire trouve une forme stable en devenant un fait littéraire, la légende est en germe dès le IV^e^ siècle. En effet, Cyrille rapporte la découverte de la Vraie Croix en la datant de l'époque de Constantin, sans faire intervenir Hélène, et ce, même dans une lettre adressée à Constantin II écrite en 351 après l'apparition du signe de la croix dans le ciel de Jérusalem (CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Epistola ad Constantium*, 4, PG 33, col. 1169-1170). Cette

la fête de l'*Inventio Crucis*, célébrée à cette époque le 14 septembre. Éthérie, pèlerine originaire d'Aquitaine venue à Jérusalem entre 381 et 384, témoigne de cette pratique liturgique qui vise à commémorer la découverte du saint bois sur le Golgotha[462]. Elle relate également l'existence de l'Adoration de la Vraie Croix lors des cérémonies du Vendredi Saint. Cette fête est organisée autour de la relique de manière à ce que chacun des croyants (religieux, puis fidèles) puisse un à un la contempler et la baiser[463]. Contrairement à la fête de l'*Inventio Crucis*, qui est une célébration à caractère communautaire, l'Adoration de la croix montre une dévotion davantage placée sous le signe de l'individualité. Il est par ailleurs intéressant de noter que, comme le remarque A. Frolow, les termes de Croix et de Crucifié possèdent un caractère interchangeable dans la pratique dévotionnelle envers le saint bois[464]. Ainsi, outre la dimension eschatologique, la « Croix-objet » rappelle aussi les souffrances endurées par le Christ lors de sa crucifixion.

La légende de la découverte de la Vraie Croix et le culte qui lui revient se propagent dans tout l'Empire[465] en même temps que les centres religieux acquièrent

---

théophanie est d'ailleurs également rapportée par Sozomène (SOZOMÈNE, *Histoire ecclésiastique*, éd. G. SABBAH, A.-J. FESTUGIÈRES, B. GRILLET, Paris, SC 418, 1996, p. 200-203), et par Théodoret de Cyr (THÉODORET DE CYR, *Histoire ecclésiastique*, 3, 20, éd. A. MARTIN, P. CANIVET, Paris, SC 530, 2009, p. 156-161). En 390, Jean Chrysostome fait référence à la découverte de la relique dans ses homélies sur l'*Évangile selon Saint Jean*, mais sans mentionner Hélène : il relate que trois croix ont été découvertes et que celle du Christ — la Vraie Croix — fut identifiée grâce à sa position au milieu des deux autres, ainsi que par la présence du *titulus* (JEAN CHRYSOSTOME, *Homilias in Joannem*, PG 59, col. 461). En revanche, dans une oraison funéraire produite en 395 pour l'empereur Theodosius, Ambroise associe pour la première fois la découverte de la Croix et la mère de Constantin (AMBROISE, *De obitu Theodosii*, 40-56, CSEL 73, 1955, p. 392-401). S'ensuivent d'autres témoignages qui établissent le lien entre la mise au jour des reliques et Hélène. Cette légende est progressivement diffusée à Rome et dans l'Italie du Sud dès la fin du IV^e^ siècle et plus généralement à Byzance et dans le reste de l'Occident à partir du VI^e^ siècle. Sur sa formation, sa diffusion et ses transformations : S. BORGEHAMMAR, *How the Holy Cross was found. From Event to Medieval Legend*, coll. « Bibliotheca Theologiae Practicae, 47 », Stockholm, 1991 ; S. DE BLAAW, « Jerusalem in Rome and the Cult of the Cross », dans R. L. COLELLA., M. J. GILL, L. A. JENKENS *et al* (dir.), *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburstag*, Wiesbaden, 1997, p. 55-73 ; B. BAERT, *An Heritage of the Holy Wood... op. cit.*. Voir également A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris, 1961.

[462] Dans son témoignage, Éthérie fait coïncider cette fête avec celle de la dédicace des églises du Martyrium et de l'Anastasis (le 14 septembre), durant laquelle la relique était exposée à la vue des pèlerins pour être adorée, puis baisée (ÉTHÉRIE, *Journal de Voyage (itinéraire) et Lettre sur la Bienheureuse Égérie*, éd. et trad. P. MARAVAL, M. C. DÍAZ Y DÍAZ, Paris, 2002, chap. 48, p. 317).

[463] L'Adoration de la Croix se déroulait entre huit heures et midi, dans la chapelle située derrière le Golgotha (*post Crucem*). Y étaient disposées une chaire épiscopale et une table chargée d'accueillir le Saint Bois accompagné du *titulus*. Outre la Croix, les fidèles adoraient ensuite deux autres reliques : l'anneau de Salomon et l'ampoule ayant servi à l'onction des rois d'Israël (*Ibid.*, p. 285-287).

[464] A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix... op. cit.*, p. 48. L'un des témoignages les plus évocateurs est celui de sainte Paule, pèlerine à Jérusalem en 404. Elle se prosternait en adoration devant la Croix « comme si elle y voyait le Seigneur crucifié » (*Ibid.*, p. 165).

[465] Le culte hiérosolymitain rendu aux Lieux Saints et aux autres reliques de la Passion est également connu, même partiellement, à la fin du IV^e^ siècle et au début du V^e^ siècle, comme en témoignage Paulin de Nola dans son *Epistola* XXXI, 6, CSEL 29, 1999, p. 274. Sur les témoignages plus tardifs :

progressivement des morceaux du saint bois[466]. L'obtention de la précieuse relique génère des aménagements architecturaux et décoratifs[467], au sein desquels le motif de la Croix triomphale occupe une place de premier ordre. Beaucoup de décors ont disparu et ne sont connus que par des *tituli* comme celui de la basilique de Nola, qui a fait l'objet d'une reconstitution (Fig. 42)[468].

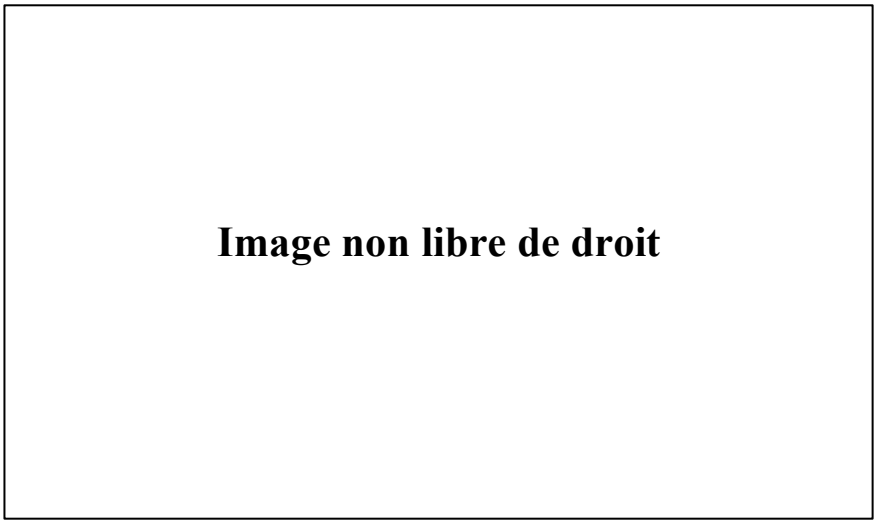


Figure 42 : Reconstitution par Wikhoff du décor originel de l'abside de la Basilica Apostolorum de Cimitile-Nola (d'après C. IHM, 1992, fig. 16)

À partir du VI^e^ siècle, dans tout l'Empire, le thème de l'Adoration de la Croix se développe sur le mobilier funéraire et liturgique, tel que sur la patène de Berezov (Fig. 43) et sur les parois des monuments. Ainsi, qu'il s'agisse de la mosaïque de l'abside de Sant'Apollinare in Classe de Ravenne (VI^e^ siècle) (Fig. 44) ou celle de l'oratoire à Santo Stefano Rotondo de Rome (vers 650) (Fig. 45), la croix gemmée[469] se

---

A. FROLOW, *La relique de la Vraie Croix… op. cit.* Voir notamment le dossier « Pièces justificatives » à la fin de l'ouvrage.

[466] Les témoignages d'acquisition de reliques de la Sainte Croix sont nombreux en Occident. Le plus ancien est probablement celui du pape Léon I^er^ qui obtient un morceau de la Croix en 454 (LÉON LE GRAND, *Epistola 139*, PL 54, col. 1108). De même, après lui, Paulin de Nola acquiert une portion de la sainte Croix qu'il fait placer dans la basilique de Nola (PAULIN DE NOLA, *Epistolae XXXI, 1* et *XXXII, 1*). Sur ces témoignages et une analyse de la diffusion du culte de la Vraie Croix, voir A. FROLOW, *Le relique de la vraie Croix… op. cit.*.

[467] Le *Liber Pontificalis* mentionne à ce sujet l'aménagement d'oratoires spécifiques destinés à recevoir les reliques du saint bois : sous le pontificat d'Hilaire (461-468) au Latran près du baptistère (L. DUCHESNE, C. VOGEL (éd.), *Liber Pontificalis*, I, Paris, 1981, p. 242) ; ou encore à l'époque du pape Symmaque (498-514), près du baptistère de San Pietro in Vaticano (*Ibid.*, p. 261).

[468] Sur ce sujet, voir l'ouvrage de C. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei, vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1992, en part. p. 76-94.

[469] Il est tentant de rapprocher ce type iconographique de la Croix gemmée du Golgotha qui, d'après la *Chronographie* de Théophane datant du IX^e^ siècle, aurait été offerte par Théodose II en 428 (Cf.

manifeste à travers une véritable vision théophanique à laquelle participent des saints martyrs[470], témoins de la gloire éternelle du Christ. Ces trois représentations sont contemporaines de l'intégration progressive du culte de la Croix dans les liturgies byzantine et occidentale. En effet, au cours du VI^e^ siècle, Byzance adopte dans son calendrier l'*Adoratio* et l'*Inventio Crucis*, et s'amplifie un siècle plus tard d'une troisième célébration : l'*Exaltatio Crucis*[471]. Il faut attendre les années 630 pour voir apparaître un rituel dédié à la Croix, le 14 septembre dans la liturgie romaine. Cette célébration, qui prend le nom d'*Exaltatio Crucis* au VIII^e^ siècle, est complétée quelques décennies plus tard par un culte rendu à la Croix, le Vendredi Saint. Ce n'est cependant qu'au début du VIII^e^ siècle que la liturgie pascale se dote d'une véritable vénération de la relique accompagnée d'une procession et d'un rite de communion[472]. Ces différentes célébrations ont connu un vif succès dans tout l'Occident à partir de la période carolingienne qui, comme nous le verrons plus loin, accorde à la Croix une place de premier ordre[473].

B. BAGATTI, E. TESTA, *Il Golgota e la Croce. Richerche storico-archeologiche*, Jerusalem, 1978, p. 46). Cependant, la véracité de ces sources tardives est loin d'être établie (L. RENAUT, « La croix aux quatre premiers siècles », *op. cit.*, p. 12-22, en part. p. 20 et n. 33). Et, comme le souligne C. Milner, aucun témoignage antérieur à la prise de Jérusalem par les Perses en 614 ne mentionne une quelconque croix érigée sur le mont Golgotha (C. MILNER, « "Lignum Vitae" or "Crux Gemmata" ? The Cross of Golgotha in the Early Byzantine Period », dans *Byzantine and Modern Greek Studies*, 20, 1996, p. 83-84).

[470] Saint Apollinaire dans le cas de la basilique ravennate et les saints Primus et Felicianus dans la chapelle romaine.

[471] Cette fête, célébrée le 14 septembre, rappelle la récupération et la restitution par l'empereur byzantin Heraclius (610-641) de la relique de la Croix, volée par les Perses. Nous trouverons une étude sur l'origine du conflit entre Perses et Byzantins, ainsi que sur la question du développement de la légende dans B. BAERT, *An Heritage of Holy Wood… op. cit.,* p. 133-141.

[472] L. VAN TONGEREN, « Imagining the cross on Good Friday : rubric, ritual and relic in early medieval Roman, Gallican and Hispanic liturgical traditions », dans J. MULLINS, J. NÌ GHRÁDAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, 2013, p. 34-51, en part. p. 34-36.

[473] L'*Inventio Crucis* au 3 mai et l'*Exaltatio Crucis* le 14 septembre.

Figure 43 : Patène en argent, Berezov (Sibérie), 18,6 cm de diamètre, Saint-Pétersbourg, Musée de l'Hermitage, inv. N° ω 209, *Croix sur la montagne du Paradis encadrée par deux anges adorant*, vers 600 (d'après G. SCHILLER, 1972, fig. 5)

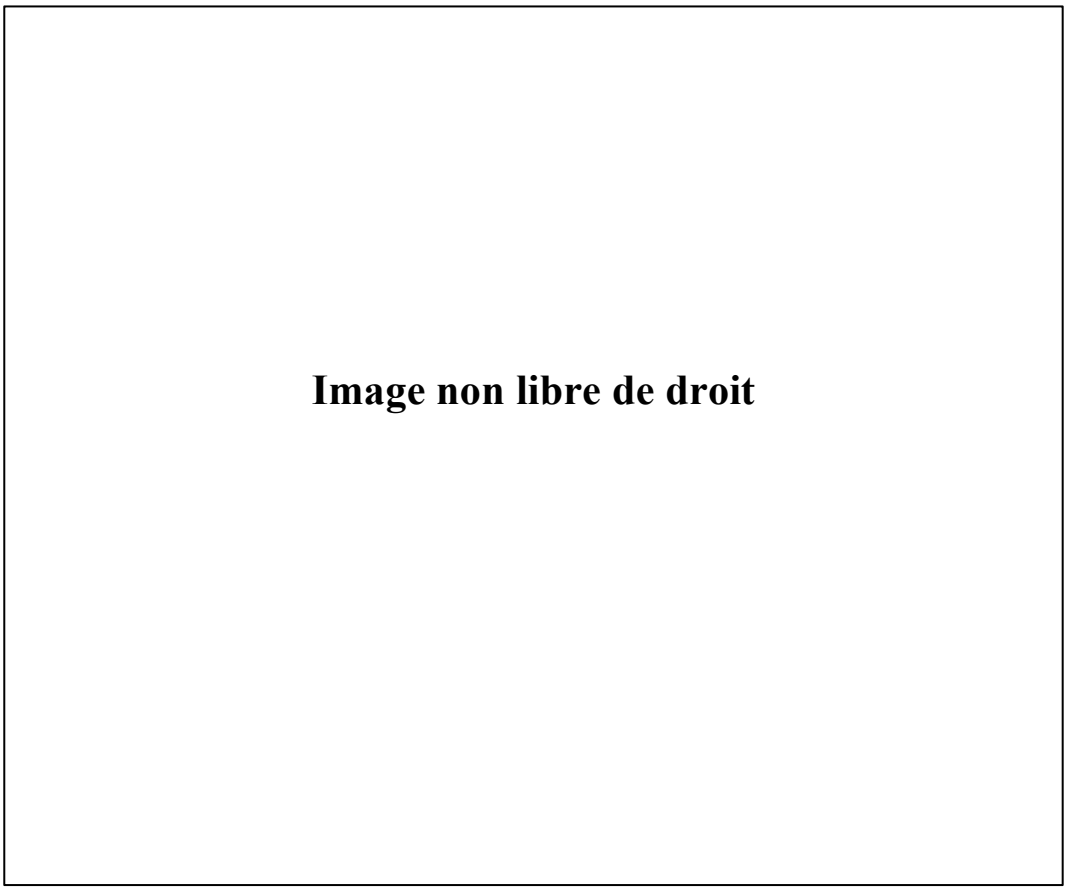


Figure 44 : Ravenne, Sant'Apollinare in Classe, conque absidiale, *Transfiguration*, mosaïque, vers 549 (d'après J. SPIER, 2007, fig. 95)

Figure 45 : Rome, San Stefano Rotondo, chapelle Santi Primo e Feliciano, *Croix gemmée entre les saints Prime et Félix*, mosaïque, vers 650 (cliché J. MERCIECA, 2012)

4.3 L'émergence progressive de la figure du Crucifié

4.3.1 Les premiers exemples de Crucifixion en Occident et la question de la représentabilité

Bien que certains chercheurs estiment que les premières images de la Crucifixion sous forme narrative[474] aient pu apparaître dès le IV^e^ siècle[475], les témoins les plus anciens ne remontent qu'au début du V^e^ siècle et se situent tous en Occident. Le premier s'illustre à Rome dans l'église Santa Sabina, sculpté sur le haut du vantail gauche de la grande porte en bois, dont la création est placée entre 422 et 432 (Fig. 46). La scène se déroule sur un fond représentant un mur maçonné et architecturé, probablement l'enceinte de Jérusalem. Le Christ se trouve au centre du panneau : légèrement tourné de trois quarts, il porte une barbe fournie et une longue chevelure. Il est vêtu d'un court linge noué autour des hanches, le *subligaculum*[476], qui fait écho au texte contemporain

[474] Par l'expression de « Crucifixion narrative », nous entendons ici une représentation qui renvoie, par les différents éléments qui la composent et les relations qu'ils entretiennent entre eux, à un fait ou à une histoire, et qui est située dans l'espace et dans le temps (Cf. F. GARNIER, *Le Langage de l'Image au Moyen Âge*, vol. I, *Signification et Symbolique*, Paris, 1982, p. 40).

[475] G. CAIAZZA, « E il Verbo si fece… Immagine. Dai simboli cruciformi ai crocifissi tridimentionali », *op. cit.*, p. 3-17.

[476] Le *subligaculum* était une bande de toile enroulée autour de la ceinture et des cuisses, portée en guise de sous-vêtement masculin par les Romains (P. THOBY, *Le Crucifix… op. cit.,* p. 6. ; L. NEES, « On the image of Christ crucified in early medieval art », dans M. C. FERRARI, A. MEYER (dir.), *Il Volto Santo in Europa, Culto e immagini del Crocefisso nel Medioevo,* Atti del Convegno internazionale (Engelberg, 13-17 settembre 2000), Lucca, 2005, p. 346).

des *Actes de Pilate* (X, 1)[477]. La croix ne se devine que par la présence des extrémités de la traverse et les clous visibles dans les mains du Christ. Excepté au niveau de ses coudes, ce dernier n'accuse aucune flexion suggérant la souffrance ; droit contre la croix et les yeux ouverts, il est représenté vivant. Par la position de ses bras, coudes fléchis et paumes de mains ouvertes, sa posture rappelle celle des orants. De part et d'autre de Jésus, les larrons, plus petits, revêtent également le *subligaculum* et adoptent la même position. Cette Crucifixion est intégrée dans un vaste cycle qui se déploie sur les deux vantaux de la porte et qui met en parallèle des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament.

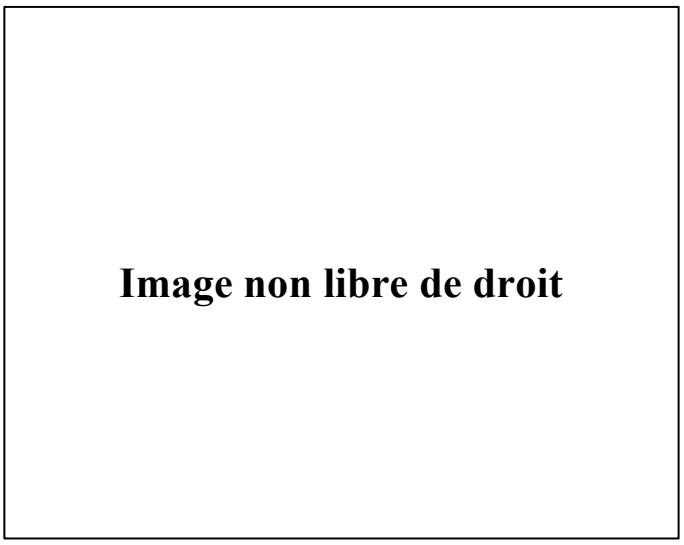


Figure 46 : Rome, basilique Santa Sabina, porte, *Crucifixion*, bois sculpté, vers 432 (d'après J. SPIER, 2007, fig. 1, p. 227)

De la même époque et provenant de Rome ou d'Italie du Nord[478], nous pouvons également citer un coffret en ivoire décoré sur son pourtour de scènes tirées de la Passion du Christ[479]. Aujourd'hui divisés en quatre panneaux autonomes, les ivoires Maskell, datés des années 420-430, représentent le Portement de croix associé à Pilate se lavant les mains, la Crucifixion avec la pendaison de Juda, les Saintes Femmes au Tombeau, l'Apparition du Christ aux apôtres et l'Incrédulité de saint Thomas.

[477] F. Harley-McGowan rapproche d'ailleurs la nudité apparente du Christ à celle des héros dans l'iconographie antique (F. HARLEY-MCGOWAN, « The Maskell Passion Ivories and Greco-Roman Art : notes on the iconography of Crucifixion », dans J. MULLINS, J. Nì GHRÁDAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross… op. cit.*, p. 13-33).

[478] La question de l'origine de cette cassette en ivoire reste ouverte puisqu'elle est tantôt attribuée à un artiste originaire d'Italie du Nord, tantôt à un artiste romain.

[479] Compte tenu des choix iconographiques, il est possible que cette cassette ait servi à enfermer une relique de la Passion, ou une hostie consacrée.

Comparée à l'exemple de Santa Sabina, cette représentation du Crucifié (Fig. 47) est davantage éloquente, puisque la croix est complètement figurée et porte en son sommet le *titulus* avec les lettres « REX IVD ». Surélevé sur la croix et accroché par quatre clous, Jésus montre une posture raide et est présenté face au spectateur qu'il regarde. Comme à Santa Sabina, il est habillé du *subligaculum* et porte la barbe et les cheveux longs. En revanche, il est ici nimbé et encadré de trois personnages. En effet, à sa gauche est figuré un soldat qui, vêtu d'une tunique courte, plantait à l'origine une arme – probablement un poignard – dans le flanc du crucifié. Sur la droite de ce dernier, Marie et Jean se pressent vers la croix. L'évangéliste, habillé d'une tunique surmontée d'un *pallium*, regarde le crucifié avec tristesse. Il devait à l'origine tenir un objet dans sa main droite, peut-être un rouleau de parchemin. La Vierge arbore également un visage de tristesse et est enveloppée dans une longue étoffe qui lui recouvre l'intégralité du corps, y compris la tête[480].

Figure 47 : Panneau de coffret sculpté, dit ivoire Maskell, Rome, 75 mm x 98 mm, Londres, British Museum, *Crucifixion et pendaison de Judas*, vers 420-430 (© Trustees of the British Museum)

Nous devons également citer la peinture de San Paolo fuori le Mura à Rome, bien que l'original ait été perdu[481]. Il s'agit cette fois d'une peinture monumentale, qui était située au revers de la façade occidentale. La scène nous est parvenue sous les traits

[480] Pour une analyse plus approfondie sur les ivoires Maskell, se référer à F. HARLEY-MCGOWAN, « The Maskell Passion Ivories and Greco-Roman Art : notes on the iconography of Crucifixion », *op. cit.,* p. 13-33.

[481] Ce décor, détruit lors d'un incendie en 1823, est connu grâce à deux copies : la première se trouve dans le Vat. barb. lat. 4406 (composé vers 1630-1640) au folio 135 et la seconde est un dessin de Seroux d'Agincourt dans le Vat. lat. 9843 au folio 5r (XVIII^{e} siècle). Se référer également à l'ouvrage de S. WAETZOLDT, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien - München, 1964, notamment p. 17.

d'une Déposition (Fig. 48), mais les dernières recherches ont démontré qu'il s'agissait à l'origine d'une Crucifixion dans laquelle fut ajouté par la suite le personnage de Nicodème[482]. Dans cette perspective, analyser cette peinture transformée et connue uniquement par une copie tardive n'est pas évident et nous impose la prudence quant à sa lecture. En effet, la copie propose une composition de forme narrative intégrant le Christ au centre, encadré de la Vierge voilée à sa droite et Jean tenant un livre à sa gauche. S'ajoutent un soldat, entre la croix et l'évangéliste, ainsi que les astres sur le haut de la composition. Jésus, nimbé et attaché à la croix par quatre clous, est ici vêtu d'un *perizonium*. Cette peinture ayant été restaurée *a posteriori*, il est difficile de se prononcer quant à ce appartient à l'iconographie originale et ce qui a été transformé par la suite. Jusqu'à quel point la copie reprend-elle l'iconographie paléochrétienne ? Il est difficile de se prononcer. Néanmoins, certains éléments rappellent les compositions du haut Moyen Âge, tels que le *suppedaneum* (tablette sur laquelle reposent les pieds du Crucifié) dont la représentation tend à disparaître dans les compositions plus tardives.

Figure 48 : Rome, San Paolo fuori le Mura, reconstitution de la *Crucifixion* peinte dans la nef (revers de la façade), V^e^ siècle (d'après M. ANDALORO, 2006, fig. 10)

[482] Cette hypothèse fut proposée pour la première fois par P. Hetherington qui identifiait la transformation de la peinture à l'œuvre de Pietro Cavallini, en charge de la décoration de la façade de l'église sous le pontificat de Jean XXII (1316-1434) : P. HETHERINGTON, *Pietro Cavallini. A Study in the Art of Late Medieval Rome*, London, 1979, p. 98-122. W. Tronzo et M. Andaloro partagent cette hypothèse, mais situent la Crucifixion originale, ainsi que l'ensemble du cycle décoratif de la basilique, à l'époque de Léon I^er^, pape de 440 à 461. Sur la restitution du décor et son analyse : W. TRONZO, « The shape of narrative. A problem in the mural decoration of early medieval Rome », dans *Roma nell'alto Medioevo,* Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (Spoleto 27 aprile-1 maggio 2000), t. 1, Spoleto, 2001, p. 457-488 ; M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante, percorsi visivi*, Milano, 2006, p. 97-124 ; ID., *La Pittura medievale a Roma, 312-1431. Corpus, vol. 1 : L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468)*, Milano ; Turhnout, 2006, p. 368-371.

Un dernier exemple peut être évoqué pour cette période, mais il ne survit que par le biais d'un poème de Prudence[483]. L'auteur décrit à travers quarante-huit quatrains un cycle décoratif datant des environs de 400 qui associait des scènes de l'Ancien Testament et du Nouveau. La Crucifixion est décrite ainsi : « Pierced through either side, Christ gives forth water and blood. The blood is victory, the water baptism. At this time two robbers on crosses close by on either hand are at variance ; the one denies God, the other wins the crown… »[484]. La composition présentait vraisemblablement le Christ en croix encadré des deux larrons, comme nous l'avons observé sur le panneau de bois de Santa Sabina. Néanmoins, contrairement à ce dernier exemple, il est envisageable que la plaie du coup de lance ait été peinte, et l'attitude des larrons peut-être également différenciée.

À l'égal de l'iconographie de la Croix, mais aussi de l'ensemble de l'iconographie chrétienne des cinq premiers siècles, ces compositions démontrent que c'est moins la mort du Christ qui est affirmée que son triomphe, son pouvoir révélé sur la croix et la portée sotériologique de son sacrifice. Ne montrant pas un schéma de composition fixe et stable, ces quatre exemples sont les seuls connus pour l'Occident du V^e^ siècle. Il est intéressant de noter qu'ils coïncident avec l'époque où l'union hypostatique est clarifiée et affirmée (concile de Chalcédoine en 451). Pourtant, les représentations de la Crucifixion restent peu répandues dans l'iconographie chrétienne et la figuration du Crucifié ne semble pas si fréquente, comme en témoigne un siècle plus tard Grégoire de Tours dans son *Liber de gloria martyrum*[485] (dernier quart du VI^e^ siècle). Le récit rapporte que la basilique Saint-Genès de Narbonne abritait l'image du Crucifié[486] qui généra un scandale par la nudité affichée du Christ simplement vêtu d'un petit tissu autour des reins[487]. Cette spécificité iconographique est à l'origine d'une série de visions chez le prêtre responsable de l'église, dans lesquelles le Christ lui demande de

[483] Le lecteur trouvera ce texte en version traduite dans C. DAVIS WEYER, *Early Medieval Art, 300-1150 : Sources and Documents*, New Jersey, 1971, p. 25-33.

[484] *Ibid.*, p. 32.

[485] GRÉGOIRE DE TOURS, *Liber de Gloria Martyrum*, XXII, PL 71, 1849, col. 724-725.

[486] Alors pour que pour C. Heitz, il s'agissait d'une Crucifixion sculptée (C. HEITZ, « Passion et Résurrection du Christ à Saint-Pierre-les-Églises », dans P. DE CLERCK et É. PALAZZO (dir.), *Rituels. Mélanges offerts au Père Gy*, Paris, 1990, p. 313), pour J.-M. Sansterre, cette Crucifixion était probablement peinte sur un mur ou sur un panneau mobile (J.-M. SANSTERRE, « Visions et miracles en relation avec le crucifix dans des récits des X^e^-XI^e^ siècles », dans M. C. FERRARI, A. MEYER (dir.), *Il Volto Santo in Europa… op. cit.*, p. 397).

[487] « […] *pictura quae Dominum nostrum quasi praecinctum linteo indicat crucifixum* ». B. Ulianich identifie ce linge à un *perizonium* (B. ULIANICH, « Note introduttive. Croce. Crocefisso. Unità del mistero salvifico », *op. cit.*, p. 30).

recouvrir son corps[488]. En réponse, est mis en place un jeu de voilement/dévoilement de l'image.

Ainsi, bien que quelques témoignages de la Crucifixion nous soient parvenus, force est de constater que ce thème n'occupe pas une place prépondérante dans les thèmes choisis au cours des V^e^ et VI^e^ siècles. Et lorsqu'il s'agit de représenter la Passion, comme à Sant'Apollinare in Nuovo à Ravenne, la Crucifixion reste absente du cycle. L'épisode clé est ainsi suggéré par les séquences se situant en amont (Portement de Croix) ou en aval (les Saintes Femmes au tombeau évoquant la Résurrection) du récit christologique, voire par d'autres motifs, tels que l'*Agnus Dei* ou la Croix glorieuse comme nous l'avons vu à Santo Stefano Rotondo.

4.3.2 L'intégration progressive du thème en Orient

Tournons-nous à présent du côté de l'Orient qui, dès le IV^e^ siècle, célèbre la Passion et la Croix au sein de sa liturgie. Comme le note Fernando Galtier Marti[489], malgré cette dévotion envers le signe et le Crucifié, et l'acception des images comme support à la catéchèse[490], la représentation de la mort du Christ reste timide, étant davantage suggérée que réellement figurée. La colonne du ciborium de San Marco à Venise[491] (Fig. 49) offre un bon exemple de cette suggestion. En effet, ce relief montre les deux larrons crucifiés, encadrant une croix centrale sur laquelle est figuré l'Agneau dans une mandorle. Les astres personnifiés surmontent le signe ; deux personnages se tiennent debout, les mains voilées en bas de la composition.

---

[488] Sur cette question, voir notamment J.-M. SANSTERRE, « Attitude occidentale à l'égard des miracles d'images dans le haut Moyen Âge », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 53^e^ année, n° 6, 1998, p. 1219-1241, en part. p. 1221-1222.

[489] F. GALTIER MARTI, « L'immagine di Cristo crocifisso tra Oriente et Occidente (secoli V-VIII) », *op. cit.*, p. 183.

[490] Grégoire de Nysse (*Oratio laudatorio santi ac magni martyris Theodori*, PG 46, col. 737-739) et Grégoire de Naziance (*Oratio XLV, In sanctum Pascha*, PG 36 col. 621-664, en particulier II, col. 623-626), élaborent une première théorie de l'art : les images, au sens plastique du terme, trouvent leur justification dans leur dimension fonctionnelle puisqu'elles visent à communiquer les Écritures par les formes visuelles. On établit ainsi une certaine équivalence entre Écriture et image. Sur cette question : M. CHARLES-MURRAY, « The Emergence of Christian Art », *op. cit.,* p. 51-63, en part. p. 56-57.

[491] L'origine et la datation de ce relief ont fait l'objet de nombreux débats. Néanmoins, les récentes recherches ont mis en évidence une exécution probablement byzantine, datée d'avant 548 (T. WEIGEL, *Le colonne del ciborio dell'altare maggiore di San Marco a Venezia. Nuovi argomenti a favore di una datazione in epoca protobizantina*, Venezia, 2002).

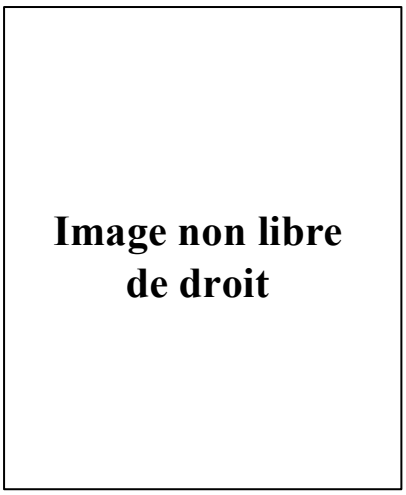


Figure 49 : Venise, basilique San Marco, colonne du ciborium, *Crucifixion*, VI^e siècle (d'après P. THOBY, 1961, pl. VI)

Au VI^e siècle, la figuration du Crucifié reste, semble-t-il, encore rare, preuve peut-être de la difficulté de concevoir ce genre de figuration. En effet, malgré le témoignage du rhéteur Chorikios[492] à propos d'une Crucifixion peinte dans l'église Saint-Serge de Gaza[493], la figuration du thème ne paraît pas systématique durant cette période, comme en témoignent les choix iconographiques de l'évangéliaire de Rossano[494].

Les ampoules de Monza et Bobbio, produites entre 550 et 600, montrent un parti pris iconographique intéressant[495]. Ces fioles chargées de contenir l'huile sainte recueillie sur les lieux de Terre Sainte sont décorées sur l'avers et le revers par les mêmes thèmes iconographiques : la Vierge à l'Enfant, l'Adoration des Mages, la Crucifixion associée à la Résurrection, et la Croix glorieuse. L'iconographie convoquée pour illustrer la mort du Christ expose une version « travestie » à la frontière entre la

[492] Ce témoignage, daté de 536 environ, donne une description assez précise de l'église Saint-Serge de Gaza et de ses décors. Voir F.-M. ABEL, « Gaza au VI^e siècle d'après le rhéteur Chorikios », dans *Revue Biblique*, LX, 1931, p. 5-31, en part. p. 17-23.

[493] D'après Chorikios, la Crucifixion, qui représentait le Christ entre les deux larrons, était incorporée dans un ensemble peint relatant la Passion avec la Cène, le Baiser de Judas et l'Arrestation du Christ, la Comparution du Christ devant Pilate, la Résurrection et l'Apparition du Christ ressuscité à sa mère et aux saintes femmes et, enfin, l'Ascension. L'emplacement exact de la scène n'a pas été clairement attesté. Néanmoins, comme l'auteur rapporte la présence de mosaïques représentant la Vierge à l'Enfant dans l'abside principale et des scènes paradisiaques dans les deux absides latérales, il est envisageble que le décor peint se situait dans la nef. À cet ensemble dépeignant la Passion répondaient des scènes de l'Enfance du Christ et de sa Vie publique.

[494] Cet évangéliaire, produit probablement à Antioche ou Césarée, rassemble une série de miniatures en pleine page dont certaines illustrent la Passion qui se clôt sur le procès du Christ (F. GALTIER MARTI, « L'immagine di Cristo crocifisso tra Oriente et Occidente (secoli V-VIII) », *op. cit.*, p. 187).

[495] Voir A. GRABAR, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, Paris, 1958 et plus récemment : T. VELMANS, « Les ampoules de Palestine et l'art médiéval de l'Orient Chrétien », dans *L'Art Médiéval de l'Orient Chrétien. Recueil d'études*, Sofia, 2002 (2^e édition), p. 415-430.

figuration du passage évangélique et l'Adoration de la Croix glorieuse. Arrêtons-nous sur l'ampoule de Monza numéro 11[496] (Fig. 50). Le Christ apparaît dans une *imago clipeata* érigée au sommet d'une croix écotée[497]. La forme donnée au gibet est ici signifiante, puisqu'il fait écho à la fois à l'Arbre de la Genèse (Gen. 2, 9 et 3, 22-24), mais également à l'Arbre de Vie[498]. De chaque côté du médaillon apparaissent les astres en buste (le Soleil sur la gauche et la Lune sur la droite) et, au pied de la croix, deux personnages sont présentés agenouillés. De part et d'autre du signe glorieux sont figurés les deux larrons, ainsi que la Vierge et Jean relayés aux extrémités de la composition. L'ampoule de Bobbio numéro 6 (Fig. 51) montre des choix iconographiques similaires, à ceci près que le porte-lance et le porte-éponge, respectivement à gauche et à droite de la croix, sont insérés dans la composition. Seules les ampoules 7 de Bobbio et 12 et 13 de Monza montrent le personnage du Christ en pied sur la croix, où il est nimbé et revêtu de la longue tunique sans manches – le *colobium*. Sur cette dernière (Fig. 52), la croix n'est pas visible. Sa forme est néanmoins suggérée par la présence des clous dans les mains du Crucifié et sa posture[499].

[496] Nous employons ici la numérotation d'A. Grabar dans son ouvrage sur les ampoules de Terre Sainte.

[497] Sur certaines ampoules, le *clipeus* enserrant le buste du Christ est placé à la croisée des deux bras de la croix.

[498] T. VELMANS, « L'originalité de l'art figuratif de l'Orient chrétien du VI^e^ au X^e^ siècle », dans E. CARBONELL et R. CASSANELLI (dir.), *La Méditerranée et l'art. De Mahomet à Charlemagne*, trad. D. Arasse et C. de Montclos, Paris, 2001, p. 158. Cette dialectique entre la Croix et l'Arbre de Vie est particulièrement étudiée dans G. DUFOUR-KOWALSKA, *L'Arbre de vie et la croix*, Lausanne, 1986.

[499] A. Grabar identifiait dans ces trois types de schéma adoptés sur les ampoules une représentation non pas de la Crucifixion, mais celle de la relique de la croix (A. GRABAR, *Ampoules de Terre Sainte (Monza-Bobbio)*, *op. cit.*, p. 56-57). L'étude plus récente de T. Velmans tempère cette lecture, trop influencée selon elle par la question du culte du saint bois (T. VELMANS, « Les ampoules de Palestine et l'art médiéval de l'Orient Chrétien », *op. cit*.). Ainsi, selon cet auteur, l'iconographie de la croix accompagnée de l'*imago clipeata* serait davantage « à comprendre comme des Crucifixions triomphales, voulues et réalisées comme telles, et seulement accessoirement, et peut-être en seconde lecture, comme des images de la relique du Golgotha » (*Ibid*., p. 420).

Figure 50 : Ampoule 11 de Monza, *Crucifixion et Saintes Femmes au tombeau*, VI^e^ siècle (d'après A. GRABAR, 1958, pl. XVIII)

Figure 51 : Ampoule 6 de Bobbio, *Crucifixion*, VI^e^ siècle (d'après A. GRABAR, 1958, pl. XXXIX)

Figure 52 : Ampoule 13 de Monza, *Crucifixion et Saintes Femmes au tombeau*, VI^e^ siècle (d'après A. GRABAR, 1958, pl. XXIV)

Une étape est en revanche franchie dans l'Évangéliaire syriaque de Rabula (586), où la miniature pleine-page associe la Crucifixion et la Résurrection (Fig. 53)[500], deux événements indissociables dans la compréhension du mystère christique. Au centre, le Christ est accroché à la croix par quatre clous, nimbé et vêtu d'un *colobium* pourpre. Droit et vivant, il est cependant représenté meurtri dans sa chair. Sous la croix se pressent le porte-lance à la droite du Christ et le porte-éponge de l'autre côté, ainsi que trois soldats tirant au sort la tunique du Christ. Les astres et les deux larrons, également crucifiés, l'accompagnent. De même, la Vierge et Jean (à gauche de la composition), ainsi que trois Saintes Femmes (de l'autre côté) assistent à la scène. La Crucifixion s'illustre ici pleinement dans sa dimension narrative et, par les choix iconographiques opérés, expose les deux natures du Christ : sa mort, mais également son triomphe sur la mort[501]. Le schéma de composition adopté dans le codex Rabula est généralement considéré comme une sorte de « prototype », dont la formule iconographique sera maintes fois réutilisée, en Orient bien sûr, tel que sur le reliquaire des Loca Santa produit dans les années 600 (Fig. 54), mais également en Occident, comme nous le verrons plus loin.

Image non libre de droit

Figure 53 : *Manuscrit de Rabula*, Syrie, Florence, Biblioteca Medicea Laurenziana, Cod. Plut. I. 56, fol. 13r., *Crucifixion*, *Saintes Femmes au tombeau* et *Appartition du Christ*, 586 (d'après J. SPIER, 2007, p. 280, fig. 82D)

[500] Florence, Biblioteca Laurentiana, *Plut. I*, 56, fol. 13.

[501] F. GALTIER MARTI, « L'immagine di Cristo crocifisso tra Oriente et Occidente (secoli V-VIII) », *op. cit.,* p. 188.

Figure 54 : *Reliquaire des Loca Santa*, Jérusalem (?), Rome, Musei Vaticani (Museo Sacro), VII^e^ siècle (cliché J. MERCIECA, 2006)

4.3.3 Encourager ou interdire l'image : la Crucifixion aux VII^e^ et VIII^e^ siècles.

Depuis les premiers temps chrétiens, l'acceptation des images et la valeur qu'on leur accorde sont le fruit d'un consensus traditionnel et d'une interprétation des textes, puisqu'aucune loi ne lui donne véritablement de cadre. Entre la revendication de l'Incarnation comme argument autorisant la représentation du Christ[502] et celle de l'interdit judaïque, l'acceptation de l'image et de son contenu devient une question régulièrement débattue au fur et à mesure que son adoration par les fidèles se diffuse. Néanmoins, l'image acquiert un statut particulier au VI^e^ siècle, par une spiritualisation du figuré, en même temps que son contenu est précisé. En Orient, apparaissent les premières manifestations d'une théologie de l'image qui aboutira au concept d'icône au VIII^e^ siècle. Sans développer dès à présent les tenants et les aboutissants de cette conception – nous y reviendrons plus tard[503] –, rappelons cependant que l'icône est appréhendée à travers la notion de ressemblance avec le prototype représenté, spécificité qui autorise sa fonction d'intercession. En effet, elle est entendue comme

[502] Sur cette question, voir entre autres : G. B. LADNER, « The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy », dans *Dumbarton Oaks Papers*, 7, 1953, p. 1-34.

[503] Cf. *Infra*, 2.3.2 Le Christ et la croix dans la justification des images et leur statut durant la période post-iconoclaste.

image médiatrice permettant d'ouvrir un lien avec l'être figuré[504], une sorte de catalyseur entre le visible et l'invisible. Dans cette acception, l'icône est une image sacralisée et la matière est digne d'honneur[505]. En Occident, cette spiritualisation de l'image est également sensible à l'aube du VII^e siècle[506], mais sa conception reste bien différente. En effet, pour les Occidentaux l'image est avant tout une représentation créée par la main de l'homme. En tant que telle, elle ne peut en aucun cas jouer le rôle de fenêtre (*transitus*) ouverte entre le monde d'ici-bas et le céleste.

Cette appréhension du figuré exclut ainsi toute attitude dévotionnelle, du moins, en théorie comme nous le verrons plus loin[507]. Cependant, l'image trouve sa raison d'être dans son rôle de support à l'élévation vers l'invisible. Cette conception occidentale est perceptible dans les écrits de Grégoire le Grand (540-604) qui, dans une lettre adressée à l'évêque Serenus de Marseille (vers 600)[508], défend le recours aux images en leur attribuant trois fonctions : elles enseignent aux illettrés (*aedificatio*, *instructio*, *addiscere*) ; elles rappellent l'Histoire Sainte en fixant la mémoire des événements passés dans le présent ; enfin, elles génèrent la componction[509] permettant de porter à l'adoration de la Trinité[510]. Son argumentation exalte le rôle didactique de

---

[504] Cette idée s'appuie sur l'ancienne formule utilisée par saint Basile au IV^e siècle : « L'honneur rendu à l'image transite vers le prototype » (J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, Paris, 1999, p. 41). Cette formule sera reprise au VIII^e siècle par Jean Damascène qui est l'un des plus fervent défenseur de l'image durant la crise iconoclaste.

[505] Une première théorisation du culte des images apparaît chez Jean Damascène dans son *De fide orthodoxa*, I, 4-19 (écrit vers 730), dont nous trouverons une traduction dans D. MENOZZI, *Les images… op. cit.,* p. 90-94.

[506] H. L. KESSLER, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art,* Philadelphia, 2000, p. 104-116.

[507] Cf. *Infra*, 2.3.2 Le Christ et la croix dans la justification des images et leur statut durant la période post-iconoclaste.

[508] GRÉGOIRE LE GRAND, *Registrum Epistularum*, CCSL 140 A, p. 873-876. Pour la version traduite de cette lettre : D. MENOZZI, *Les images… op. cit.,* p. 75-77.

[509] La componction se définit comme un sentiment d'humilité douloureuse de l'âme qui se découvre pécheresse (J.-C. SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 69).

[510] *Ibid*., p. 68. Cette perception de la figuration à des fins didactiques trouve en réalité un précédent chez Nil d'Ancyre qui défend l'usage des images, et particulièrement des scènes bibliques (NIL D'ANCYRE, *Epistolarum* IV, 61, PG 79, col. 577-579) : « Ces scènes, placées de part et d'autre de la croix, "*feront office de livre pour les illettrés, qui ignorent la lecture des Écritures divines* ; la vision de ces figures leur enseignera l'histoire sainte et les impressionnera par les représentations de la miséricorde" » (O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XVI^e siècle)*, Paris, 2008, p. 85). On retrouve cette même acception chez Paulin de Nola (PAULIN DE NOLA, *Carmen* 27, CSEL 30, 1894, en part. v. 11-517, 542-567, 580-595 et 647). Cependant, cette appréhension est loin d'être partagée par tous aux IV^e et V^e siècles, à commencer à Augustin (G. DE NIE, « Paulinus of Nola and the Image Within the Image », dans M. HAGEMAN, M. MOSTERT (dir.), *Reading Images and Texts : Medieval Images and Texts as Forms of Communication*, Papers from the third Utrecht Symposium on Medieval Literacy (Utrecht, 7-9 december 2000), Turnhout, 2005, p. 264). En effet, ce dernier concède certes l'utilisation des images dans une visée didactique, mais elles ne sauraient contenir quelque vérité et

l'image, qui est perçue comme la « Bible des illettrés »[511], célèbre formulation maintes fois reprise dans les siècles postérieurs[512].

Les mêmes fonctions sont sous-jacentes dans la lettre à l'ermite Secundinus, également attribuée à Grégoire et connue par une version interpolée[513]. Néanmoins, le vocabulaire employé démontre la dimension presque amoureuse et obsessionnelle générée par les images :

> […] c'est tous les jours que Secundinus veut s'emplir de la vision de l'image et se prosterner devant elle (tout en sachant que c'est Dieu qu'il adore), pour se rappeler (*recordatio, memoria*) la naissance, la Passion et la résurrection du Christ, mais aussi pour s'enflammer d'amour pour Dieu et parvenir à la plénitude du bonheur, pour atteindre les choses invisibles au moyen des choses visibles (*per visibilia invisibilia*) […].[514]

La lettre à Secundinus est également intéressante, au titre qu'elle précise le contenu et les visées de l'iconographie chrétienne. En effet, le pape indique que le Christ peut être représenté de trois manières : enfant, sur la croix et trônant[515]. L'iconographie christologique devait donc évoquer les trois piliers de la foi chrétienne, à savoir l'Incarnation, la Rédemption et la Glorification eschatologique.

C'est également dans ce sens qu'intervient l'*Hodegos* d'Anastase le Sinaïte (VII^e^ siècle) qui, face aux relents monophysites, encourage la représentation de la Crucifixion : le Christ en croix est présenté comme la preuve de l'Incarnation et devient un argument majeur dans la défense de l'humanité du Christ[516]. Ce traité, qui propose une réflexion sur la réalité concrète du corps du Christ mort sur la croix, coïncide avec la première décision officielle en 692 en faveur de la figuration du Christ lors du Concile Quinisexte — appelé également « *in Trullo* ». Dans le 82^e^ canon, il est stipulé

---

restent une illusion (C. DAVIS WEYER, *Early Medieval Art, 300-1150… op. cit.,* p. 40-44). L'argumentaire augustinien servira aux Carolingiens dans l'élaboration d'une théorie de l'image.

[511] C. CHAZELLE, « Pictures, Books, and the Illiterate : Pope Gregory I's Letters to Serenus of Marseille », dans *Word and Image*, 6, 1990, p. 138-152.

[512] Cf. *infra*, 2.3.2 Le Christ et la croix dans la justification des images et leur statut durant la période post-iconoclaste.

[513] La version interpolée est datée au plus tard de 769.

[514] J.-C. SCHMITT, *Le corps des images… op. cit.,* p. 70.

[515] GRÉGOIRE LE GRAND, *Registrum epistularum libri VIII-XIV*, *Appendix* X, 12, p. 1104-1111 en particulier, p. 1110-1111 : « *Et nos quidem non quasi ante divinitatem ante ipsam prosternimur, sed illum adoramus quem per imaginem aut natum aut passum vel in throno sedentem recordamus. Et dum nos ipsa pictura quasi scriptura ad memoriam filium Dei reducimus, animum nostrum aut de resurrectio laetificat aut de passione emulat* ».

[516] A. D. KARTSONIS, *Anastasis…. op. cit.*, p. 40-67.

qu'à la représentation de l'Agneau il sera désormais préférable d'utiliser celle anthropomorphe du Christ[517]. Ces décisions ont probablement favorisé le développement de l'iconographie de la Crucifixion en Orient. Du VII^e siècle, nous conservons un certain nombre d'exemples sur de petits objets, parfois transportés jusqu'en Occident : le tissu provenant d'Akhmin (Fig. 55), ainsi que quelques croix pectorales parmi lesquelles figurent la croix de Théodelinde (Fig. 56), celle du Vatican (Fig. 57), ou encore celle découverte en Dordogne sur le site de Montcaret (Fig. 58)[518].

Figure 55 : Tissu d'Akhmin, *Christ en croix*, VII^e siècle (d'après P. THOBY, 1959, n°17)

Figure 56 : *Croix de Théodelinde*, Monza, Trésor de Monza, VII^e siècle (d'après P. THOBY, 1959, n°18)

[517] « Sur quelques peintures (*graphais*) on trouve l'agneau montré par le doigt du Précurseur ; cet agneau a été placé là comme type de la grâce, faisant voir d'avance pour nous, à travers la loi, l'Agneau véritable, Christ notre Dieu. Honorant assurément les figures (*tupous*) et les ombres en tant que symboles de la vérité et ébauches données en vue de l'Église, nous préférons (*protimômen*) la grâce et la vérité, en recevant cette vérité comme l'accomplissement de la loi. Nous décidons donc que désormais cet accomplissement soit marqué aux regards de tous dans les peintures, que soit donc érigé à la place de l'agneau antique, sur les icônes, selon Son aspect humain (*anthrôpinon charactera*), celui qui a ôté le péché du monde, Christ notre Dieu. Par cela nous comprenons l'élévation de l'humilité de Dieu le Verbe, et nous sommes conduits à nous remémorer Son habitation (*politeias*) dans la chair, Sa passion, Sa mort salvatrice et, par là même, la délivrance (*apolutrôseos*) qui en a résulté pour le monde » (nous proposons ici la traduction de D. Menozzi, *Les images… op. cit.,* p. 80). Pour l'édition du texte en grec : *Concilium in Trullo*, LXXXII, dans J. D. MANSI (éd.), *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, XI, Florence, 1765, col. 977-980. C. Jolivet-Lévy souligne toutefois que ce canon favorise la figuration humaine du Christ plus qu'il n'interdit véritablement celle de l'Agneau qui, en Orient, n'est alors pas très utilisée (C. JOLIVET-LÉVY, « Le canon 82 du Concile Quinisexte et l'image de l'Agneau : À propos d'une église inédite de Cappadoce », dans *Deltion tês Christianikês Archaiologikês Hetaireias*, IV, 17, 1993-1994, p. 45-52 [En ligne] URL : http://www.deltionchae.org).

[518] Faute de pouvoir citer ici tous les exemples du VII^e siècle, nous renvoyons aux deux ouvrages de P. THOBY, *Le Crucifix… op. cit.*, ainsi que le volume supplémentaire publié en 1961 sous le même titre.

Figure 57 : Croix pectorale, Rome, Musei Vaticani, fin VII^e siècle (d'après P. THOBY, 1961, n°396)

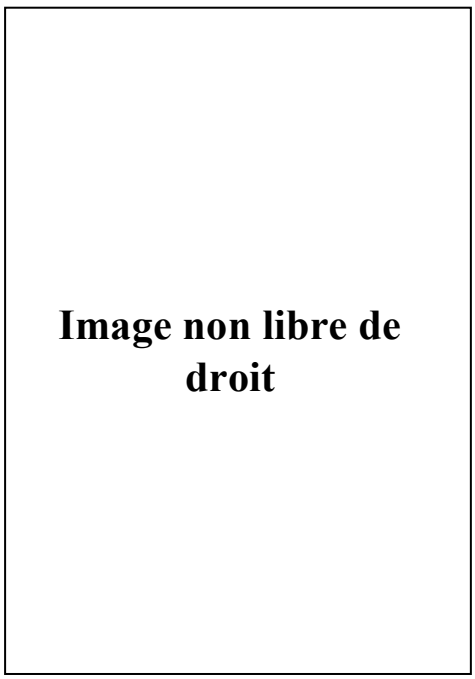


Figure 58 : Croix pectorale, Musée de Montcaret (Dordogne), VII^e siècle (d'après P. THOBY, 1961, n°395)

Les églises cappadociennes offrent également quelques exemples de décors, et notamment la peinture monumentale conservée dans l'église cappadocienne à Açikel Agğa Kilisesi (Fig. 59) remontant probablement à la fin du VII^e ou au début du VIII^e siècle[519]. Quelles que soient la nature du support et la technique employée, l'iconographie du Crucifié démontre une forte adhésion au type initié par Rabula et les ampoules de Terre Sainte. De fait, le Christ arbore la même attitude droite et une physionomie similaire (barbu et les cheveux longs) ; il est également vêtu du *colobium*. Les astres surmontent la croix et, dans certains cas, la Vierge et Jean encadrent le crucifié. Le *suppedaneum*, motif récurrent dans les figurations sur les petits objets, n'est cependant pas représenté dans la peinture d'Açikel Agğa Kilisesi, à l'égal du manuscrit de Rabula.

[519] N. THIERRY, « Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce : Açikel Ağa Kilisesi (église de l'Ağa à la main ouverte) », dans *Cahiers archéologiques*, 18, 1968, p. 33-69, en part. p. 49-54.

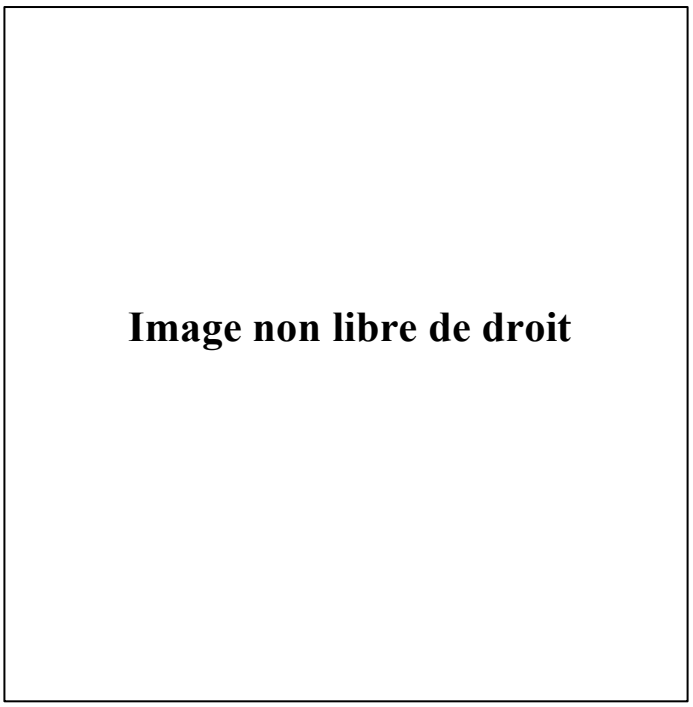


Figure 59 : Cappadoce (Turquie), église d'Açikel Agğa Kilisesi, *Crucifixion*, fresque, fin VII^e^-début VIII^e^ siècle (d'après N. THIERRY, 1968, fig. 13)

Également, la présence d'une Crucifixion (ou d'un Crucifié) n'est peut-être pas à exclure dans le texte originel de l'*Hodegos*, comme nous pouvons l'observer dans les copies postérieures du manuscrit[520]. Cependant, l'élan généré par le concile Quinisexte a sans doute été rapidement avorté au début du VIII^e^ siècle, avec le début, en 726, de la première phase de la crise iconoclaste. Reposant la question de l'image à travers le prisme de son statut et de sa capacité à rendre l'union hypostatique, cette querelle favorise un retour au signe de la Croix, au détriment de la figure du Crucifié.

En Occident, les décisions du concile de 692 n'ont été reçues que partiellement, puisqu'effectivement la figure de l'Agneau continue à être représentée, même au-delà du VIII^e^ siècle, comme le démontre le *Codex Aureus* de Saint-Emmeran de Ratisbonne[521].

Pourtant, force est de constater que les témoins figurés sont plus nombreux aux VII^e^ et VIII^e^ siècles. Cette augmentation, bien qu'éparse, coïncide sans nul doute avec la dévotion envers à la Croix et la vivacité de son culte en Occident. À Rome, la scène est introduite dans des cycles monumentaux. Ainsi, elle s'illustrait dans l'oratoire de Santa

[520] Sur cette question : H. BELTING, C. BELTING-IHM, « Das Kreuzbild im "Hodegos" des Anastasios Sinaites. Ein Beitrag zur Fage nach der ältesten Darstellung des toten Crucifixus », dans W. N. SCHUMACHER (dir.), *Tortulae. Studien zur Altchristlichen und byzantinische Monumenten*, Rom, Herder, 1966, p. 30-39 ; A. D. KARTSONIS, *Anastasis… op. cit.*, p. 40-67.

[521] Codex Aureus de Saint-Emmeran, Münich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 14000, vers 879.

Maria *in Praesepe* à San Pietro in Vaticano (Fig. 14), ainsi que dans la catacombe San Valentino (Fig. 12). La dévotion envers la Croix et le Crucifié trouve son expression la plus éloquente dans l'abside de Santa Maria Antiqua (Fig. 60), qui déploie une Crucifixion (avec le Christ, la Vierge, Jean et les astres) prenant l'allure d'une véritable vision théophanique adorée des êtres terrestres et célestes. L'*Adoratio crucis* s'est ici métamorphosée en *Adoratio crucifixi*[522].

Figure 60 : Rome, Santa Maria Antiqua, reconstitution de Grüneisen du décor de l'abside (d'après H. BELTING, 1991, p. 178, fig. 87)

[522] H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, C. H. Beck, 1991, p. 210.

Hormis la décoration de Santa Maria *in Praesepe*, pour laquelle il est difficile de se prononcer, toutes ces peintures montrent des choix figuratifs hérités de l'Orient, conséquence notamment des relations entre Rome et Byzance, voire avec Jérusalem, surtout sous le pontificat de Jean VII[523]. En effet, la nudité du Christ, visible sur les premières figurations, est abandonnée au profit de l'emploi du *colobium*, en même temps que la composition générale intégrant la Vierge et Jean se stabilise.

Le thème de la Crucifixion se propage également plus à l'ouest, en Gaule et dans les territoires insulaires. Ainsi, dans l'Hypogée des Dunes à Poitiers, deux larrons crucifiés sont conservés sur un cippe (Fig. 61) au-dessus desquels était probablement représenté à l'origine le Christ en croix. Cette chambre funéraire et sa décoration créées vers 700 par et pour l'abbé Mellebaude doivent être replacées dans le contexte du culte de la Croix, qui s'est développé en Poitou depuis l'acquisition de la relique du saint Bois par sainte Radégonde en 568[524]. Ce culte est également visible à travers la stèle contemporaine de Moselkern (Fig. 62) ou encore celle de Ligugé (Fig. 63).

Figure 61 : Poitiers, Hypogée des Dunes, *Cippe des larrons*, VII^e^-VIII^e^ siècle (d'après M.-C. SÉPIÈRE, 2001, p. 234)

Figure 62 : Stèle de Moselkern, 80 x 44 x 14 cm, Bonn, Rheinisches Landesmuseum, Inv n° 27679, vers 700 (source flickr.com)

[523] Le caractère oriental de ces décors est lié à la présence de communautés monastiques de langue et de culture grecque à Rome et à certains papes d'origine ou de culture grecque – en premier lieu Jean VII –, mais aussi aux échanges entre les deux pôles géographiques, notamment par le biais des tissus. Sur cette question : V. N. LAZAREV, « L'arte bizantina e particolarmente la pittura in Italia nell'alto Medioevo », dans *L'Oriente cristiano nella storia della civiltà*, Atti del Convegno internazionale (Roma, Firenze, 31 marzo – 4 aprile 1963), Roma, 1964, p. 661-669 ; M. ANDALORO, « Les Orientaux à Rome », dans E. CARBONELL, R. CASSANELLI (dir.), *La Méditerranée et l'art... op. cit.,* p. 117-127.

[524] M.-C. SÉPIÈRE, « La crucifixion carolingienne, précédents et spécificités » dans B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione.... op. cit.*, p. 245-246.

Figure 63 : Stèle de Ligugé, VII^e^-VIII^e^ siècle (d'après C. HEITZ, 1974, pl. 3, fig. 7)

Dans les territoires insulaires, le thème intègre progressivement le répertoire figuratif au cours du VIII^e^ siècle, transmission véhiculée grâce aux échanges avec le continent[525]. La scène est représentée dans les manuscrits produits dans les *scriptoria* irlandais à travers des miniatures en pleine page, comme dans l'Évangéliaire de Durham (récemment daté des années 710-721) (Fig. 64), ou dans celui de Saint-Gall (produit entre le milieu et la fin du VIII^e^ siècle) (Fig. 65). Adaptant le thème au langage ornemental propre à l'art insulaire, ces peintures montrent l'usage du Christ vêtu de la tunique longue (la *tunica manicata*[526] pour le premier et le *colobium* pour le second), droit et vivant sur la croix[527]. Néanmoins, contrairement aux représentations continentales qui associent bien souvent la Vierge, Jean, les astres et parfois les larrons,

[525] G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art… op. cit.,* p. 102-103.

[526] Il s'agit d'une tunique longue comme le *colobium*, à ceci près que le vêtement est pourvu de manches.

[527] Pour une étude approfondie de ces miniatures : J. O'REILLY, « Seeing the crucified Christ : image and meaning in early Irish manuscript art », dans J. MULLINS, J. Nì GHRÁDAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross… op. cit.,*, p. 52-82.

les « artistes » insulaires ont préféré une composition réunissant les deux soldats – dont la place est parfois inversée – et deux anges[528].

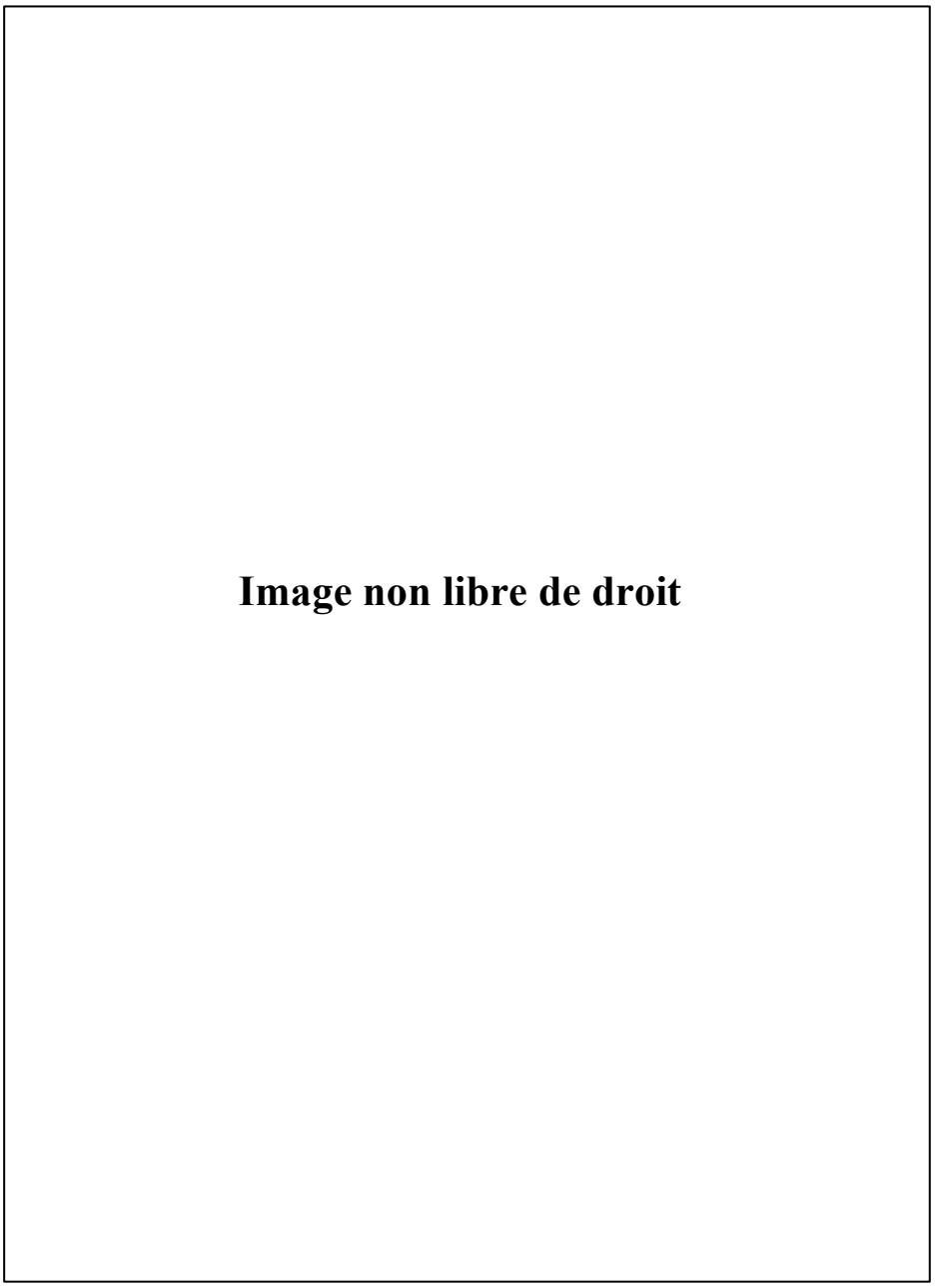


Figure 64 : *Évangéliaire de Durham*, Durham, Durham Cathedral Dean and Chapter Library, n° A.II.17, fol. 38v, *Crucifixion*, vers 710-721 (d'après J. O'REILLY, 2013, fig. 1)

[528] Ces choix iconographiques caractériseront d'ailleurs les représentations plus tardives observables sur les grandes croix de pierre érigées dans les enceintes monastiques et sur des plaques de métal sculptées. Voir J. Ní GHRÁDAIGH, « Towards an motive Christ ? Changing depictions of the crucifixion on the Irish High Cross » et G. MURRAY, « Irish crucifixion plaques : a reassessment », dans J. MULLINS, J. Ní GHRÁDAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross… op. cit.,*p. 262-285 ; 286-317.

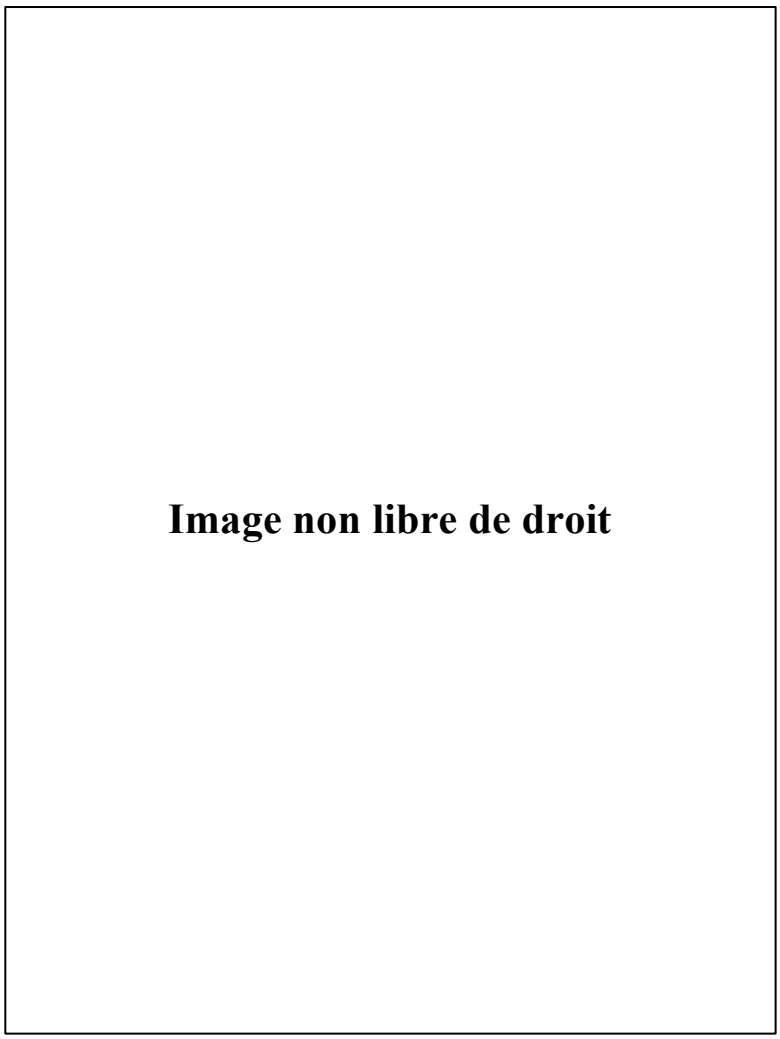


Figure 65 : *Évangéliaire de Saint-Gall*, Saint-Gall, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 51, p. 266, *Crucifixion*, 2e moitié du VIIIe siècle (d'après J. O'REILLY, 2013, p. 266, fig. 2)

Nous terminons ce panorama sur le VIIIe siècle, époque à laquelle « le thème de la Crucifixion était devenu particulièrement brûlant en Orient, dans la mesure où il était révélateur des différentes positions adoptées dans la querelle politico-religieuse concernant la définition de la Personne du Christ »[529]. Deux peintures caractérisent l'opposition au rejet iconique défendu par la cour byzantine. La première est une icône produite au monastère du Mont-Sinaï probablement dans la première moitié du VIIIe siècle (Fig. 66). Outre une composition élargie et des choix figuratifs semblables aux œuvres orientales, ce panneau de bois présente un Christ mort sur la croix (aux

[529] H. BELTING, *Bild und Kult… op. cit.,* p. 162. Un passage de la *Vita* d'Étienne le Jeune cite, en outre, un événement révélateur de la place de l'image de la Crucifixion au sein de la querelle iconoclaste. En effet, selon le récit, les iconodules étaient sommés de fouler aux pieds une image de la Crucifixion. Comme le signale N. Thierry, cette représentation devait probablement prendre l'apparence d'une icône, et témoigne par delà que ce type d'iconographie n'était probablement pas si rare à l'aube du VIIIe siècle (N. THIERRY, « Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce…. », *op. cit.*, p. 52, n. 38).

yeux clos), élément qui, à l'égal du traité d'Anastase, expose la souffrance dans la chair et insiste sur la nature humaine du Fils de Dieu.

Figure 66 : *Icône du Mont Sinaï*, 46, 6 x 25,1 x 1,4 cm, *Crucifixion*, tempera et or sur panneau, VIII^e siècle (d'après R. S. NELSON, K. M. COLLINS, 2007, p. 128)

La seconde peinture se situe à Rome dans la chapelle des Santi Quirico e Giulitta de la diaconie grecque de Santa Maria Antiqua (Fig. 7), dont le décor fut commandé par le primicier Theodotus entre 741 et 752[530]. D'un point de vue formel, nous retrouvons le schéma de Rabula ainsi que le style byzantin hellénisant : le Christ au *colobium* vivant et droit contre la croix, la Vierge et le porte-lance à sa droite, Jean et le porte-éponge de l'autre côté et, en haut, les astres. Les similitudes figuratives tiennent aussi bien de l'attitude des personnages que du fond paysagé sur lequel ils apparaissent. Les emprunts orientaux sont ici poussés à leur paroxysme par les procédés de mise en scène de la Crucifixion. Peinte dans une niche au-dessus de l'autel, la fresque devient une image

[530] Theodotus était un administrateur de haut rang de la cour pontificale à l'époque de Zacharie (741-752).

votive à l'égal de l'icône[531]. En même temps qu'elle marque l'adoption définitive de la Crucifixion dans l'iconographie occidentale, cette fresque atteste de la position iconodule de la curie romaine, aspect qui s'affirmera durant la période carolingienne.

[531] D'ailleurs, l'église Santa Maria Antiqua abrite un certain nombre d'autres « icônes murales », dont nous trouverons une étude dans H. BELTING, *Bild und Kult… op. cit.*, p. 157-162. Nous renvoyons également à V. PACE, « Una rara presenza : i vescovi greci. L'iconografia e la devozione come aspetti della "maniera greca" », dans *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre, Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, 2012, p. 806-812. Sur le programme à caractère votif de la chapelle de Theodotus : N. TETERIATNIKOV, , « For whom is Theodotus Praying ? An Interpretation of the Programm of the Private Chapel in S. Maria Antiqua », dans *Cahiers Archéologiques, Fin de l'Antiquité et Moyen Âge*, 41, 1993, p. 37-46.

TROISIÈME PARTIE – PEINDRE LA CRUCIFIXION SUR LE MUR À L'ÉPOQUE CAROLINGIENNE ET « POSTCAROLINGIENNE »

Comment est peinte la Crucifixion à l'époque carolingienne ? Se distingue-t-elle des créations antérieures ? Si c'est le cas, dans quelles mesures ? Voilà ce à quoi tend cette partie. Nous aborderons ainsi les décors par une analyse iconographique et structurelle des peintures. La confrontation de nos observations avec le champ littéraire nous permettra non seulement de mettre en valeur la place prépondérante de la mort du Christ dans la pensée carolingienne, mais permettra également de comprendre les choix iconographiques opérés dans le cadre figuratif ainsi que les formes affichées au sein des décors.

1 La Crucifixion dans l'espace monumental à l'époque carolingienne : ce que nous donnent à voir les peintures

L'image de la Crucifixion à l'époque carolingienne propose des formes variées. Elle est néanmoins structurée par les récits auxquels elle se réfère (les quatre évangiles et les apocryphes) et par les dogmes de la double nature du Christ. Comment est figuré cet événement sur les parois des édifices religieux aux IX^e^ et X^e^ siècles ? Quels sont les motifs convoqués et quelles sont les récurrences observables ? Quels sont les agents[532] de la scène et quelles lectures peuvent se dégager de leur présence ou de leur absence ? Face au nombre restreint de peintures recensées et les limites géographiques larges, une analyse sérielle de notre documentation reste difficile à envisager. C'est pourquoi nous avons fait appel à d'autres exemples figurés dans les arts mineurs, qui nous permettront d'envisager les récurrences iconographiques, mais également les spécificités.

1.1 Les formes de la scène

1.1.1 Les dimensions des décors

Avant d'envisager concrètement les modes de composition et les contenus, arrêtons-nous un moment sur les dimensions conférées à ces peintures, paramètre qui participe à la visibilité et la lisibilité du décor. Seules quelques mesures étaient fournies par les études archéologiques ou iconographiques[533]. La démarche de se rendre directement sur les sites a donc été d'un grand secours et a permis de palier à certaines lacunes. Mais précisons d'emblée que, même sur place, il n'a pas toujours été possible de prendre les mesures des peintures, et ce, en raison des contingences liées à la conservation des décors et leur emplacement dans l'édifice, les rendant parfois difficilement accessibles. Ainsi, les dimensions ont été dans certains cas simplement évaluées en croisant nos propres observations avec les analyses archéologiques et architecturales de l'édifice d'accueil. Les résultats obtenus restent donc parfois approximatifs[534]. Précisons également que les décors étant généralement insérés dans un cadre, nous avons intégré cette délimitation spatiale et l'avons pris comme référence

[532] Le terme d'« agent » est envisagé comme élément agissant à la construction du sens ; il inclut donc les personnages, en action ou non, mais aussi les motifs et les objets intégrés à l'espace scénographique.

[533] Seules les dimensions des Crucifixions de Müstair, d'Olevano, de Trèves, de Reichenau et de Vallerano étaient précisées dans les différentes analyses monographiques. Pour les références, voir la bibliographie proposée à la fin de chaque notice dans le volume II du présent travail.

[534] Cela concerne les décors de Cimitile, de Reichenau, de Riva San Vitale, de Roccasecca, de San Clemente, de Santi Nereo e Achilleo, de San Pietro in Vaticano, de San Vincenzo al Volturno et de Saint-Pierre-les-Églises.

pour les mesures, dans les cas où la périphérie de la scène est bien sûr conservée. Dans les cas de Riva San Vitale et de Vallerano, nous n'avons pu utiliser cette méthode de relevé, et sommes restée aux dimensions brutes des fragments. De même, pour les deux fresques de Reichenau, nous avons choisi d'inclure dans nos mesures les deux personnages nimbés en marge du cadre compte tenu des rapports qu'ils entretiennent chacun avec le Christ en croix[535].

Tous les témoins que nous avons recensés présentent des dimensions qui varient entre 65 cm de large par 125 cm de haut (San Clemente à Rome) et 500 cm de large par un peu plus de 400 cm de haut (San Pietro in Vaticano)[536]. Force est de constater que la taille accordée à la scène de la Crucifixion est généralement importante puisqu'elle excède un mètre soit dans la largeur soit dans la hauteur[537]. C'est le cas également pour les fragments de Riva San Vitale, de Vallerano et de Roccasecca, qui exposent aujourd'hui de fait des dimensions minimales des décors initiaux. Pour ce dernier, l'espace d'accueil fournit une information importante : le mur du fond du transept mesure 187 cm de large ; or, la scène (environ 110 × 180 cm) étant amputée de sa partie droite, recouvrait probablement l'intégralité de l'espace d'accueil en largeur. Pour les deux autres Crucifixions fragmentaires de Riva San Vitale et de Vallerano, en revanche, l'analyse architecturale n'apporte que peu d'éléments. Néanmoins, l'étude iconographique de ces deux peintures présentant les traces d'autres personnages placés à côté du Christ en croix permet de supposer que nous avions de l'autre côté de la croix un nombre plus ou moins équivalent de protagonistes, le principe de symétrie étant souvent convoqué dans ces compositions[538]. Nous nous garderons cependant de conclure que les dimensions données à la scène ont été exclusivement conditionnées par le nombre de personnages placés autour du Christ.

La Crucifixion s'intègre généralement dans un espace quadrangulaire – du moins, en apparence. En effet, le décor peint s'adapte à la surface sur laquelle il est apposé. Ainsi, à Trèves, la Crucifixion se développe sur une surface semi-circulaire. De même,

[535] Sur l'analyse du cadre, nous renvoyons au chapitre 1.1.2 Une scène délimitée dans l'espace.

[536] Cimitile : environ 140 × 160 cm ; Müstair : 420 × 147 cm ; Olevano : 237 × 175 cm ; Reichenau : environ 174 × 227 cm et 175 × 224 cm ; Riva San Vitale : environ 90 × 60 cm ; Roccasecca : 110 × 180 cm ; Santi Nereo e Achilleo : environ 200 × 120 cm ; Saint-Pierre-les-Églises : 228,5 × 200 cm ; San Vincenzo al Volturno : environ 100 × 178 cm ; Trèves : 359 × 208 cm ; Vallerano : 90 × 60 cm et 106 × 85 cm.

[537] Les mesures des fragments de Roccasecca, de Riva San Vitale et de Vallerano offrent, de fait, des dimensions minimales des décors initiaux.

[538] Cf. *Infra*, 1.1.4 D'une composition restreinte… à un développement plus large.

les peintres de San Vincenzo et de Reichenau ont adapté la partie supérieure du décor à la convexité de la paroi qui amorce le début du voûtement de l'espace d'accueil.

L'observation des proportions données à ces peintures (corollaire à la question de la forme du support) démontre qu'à San Clemente ou encore à San Vincenzo al Volturno, la scène de la Crucifixion se déploie au sein d'un espace marqué par une forte verticalité. À l'inverse, à Trèves et à Müstair, le peintre et/ou le commanditaire ont privilégié un espace se déployant à l'horizontale. Pour autant, dans les décors de Cimitile, de San Pietro in Vaticano, de Saint-Pierre-les-Églises, et d'Olevano sul Tusciano, ce développement vertical ou horizontal de l'espace imparti est moindre et tend à présenter un espace carré. Ce constat pourrait également être valable pour la Crucifixion de Roccasecca, si l'on considère bien sûr que la hauteur observable aujourd'hui est la même que celle d'alors et que la partie droite, perdue, se développait de la même manière que celle de gauche.

Du reste, quelles que soient les proportions adoptées, il apparaît que dans plus de la moitié des œuvres, la Crucifixion présente des dimensions plus importantes que les scènes l'avoisinant[539]. De fait, que l'on se situe dans l'ancienne basilique San Pietro au Vatican, dans la grotte d'Olevano sul Tusciano ou encore dans l'oratoire du monastère de Cimitile, la scène peinte occupe une large surface exposant alors une taille importante[540]. L'amplification volontaire de Crucifixion dans les programmes décoratifs démontre l'importance de l'événement à la fois dans l'espace décoratif et cultuel dans lequel elle occupe une place de premier ordre et traduit la centralité de l'événement dans la pensée du haut Moyen Âge. La taille conséquente qui lui est accordée soulève également la question de la visibilité et de la lisibilité de l'œuvre, à la fois dans ses traits généraux et dans ses détails, par l'homme d'alors qui l'observait[541].

1.1.2 Une scène délimitée dans l'espace

Quelles que soient la forme et la taille accordées à la scène, la Crucifixion se déploie presque toujours au sein d'un espace délimité par une bordure[542]. Ces bordures

[539] Devant ce constat, nous pouvons difficilement nous prononcer sur le décor de Riva San Vitale qui, outre son aspect fragmentaire, reste difficile à replacer dans son contexte iconographique d'alors.

[540] Seules les Crucifixions de San Vincenzo al Volturno et de San Clemente dérogent quelque peu à cette règle.

[541] Cf. *Infra* Quatrième partie – la Crucifixion en son lieu.

[542] Nous préférons ici les termes de « bordure » ou de « marge », qui doivent être distingués de celui de cadre, comme le préconise D. Méhu. En effet, le cadre « entourant une image est une caractéristique de l'art de la Renaissance, qui accompagne l'émergence d'une œuvre pensée comme autonome, que le cadre soustrait de son environnement tout en la valorisant comme une chose à voir » (D. MÉHU, « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IX^{e}-XI^{e} siècle) », dans *Images Re-vues*, 11,

ou ces marges sont peintes[543] et plus ou moins marquées suivant les cas. La forme de cet encadrement est tributaire de la surface d'accueil de la peinture, sa configuration, ses aspérités et ses irrégularités, avec lesquelles le peintre a dû composer. La bordure est généralement quadrangulaire (Olevano sul Tusciano, San Clemente, Santi Nereo e Achilleo, San Pietro in Vaticano et Saint-Pierre-les-Églises). En revanche, à Trèves, l'espace d'accueil est semi-circulaire prenant l'aspect d'un tympan. La conception de la bordure n'est absolument pas figée et démontre une adaptation aux contingences techniques soulevées par la paroi-support. En effet, nous pouvons observer que pour la peinture de Müstair qui est intégrée à un large cycle panneauté quadrangulaire[544], la scène de la Crucifixion surmonte l'accès à l'annexe nord, obligeant ici le peintre à briser la rectitude de la bordure pour l'adapter à la forme semi-circulaire de la partie haute de l'ouverture. À Reichenau, la bordure s'ajuste dans sa partie supérieure à la naissance du voûtement de la crypte, configuration qui se retrouve à Cimitile, à San Vincenzo et à Trèves.

L'ornementation de ces encadrements démontre que cette délimitation spatiale fait l'objet d'une attention particulière. En effet, elle se matérialise par une ou plusieurs bandes horizontales superposées. Leur nombre et leur épaisseur varient d'un exemple à l'autre : à San Vincenzo, les marges sont constituées d'une seule bande chromatique, tandis qu'à Müstair, pas moins de dix baguettes séparent la Crucifixion des deux scènes supérieures de miracles. La composition des marges est également mise en valeur par les couleurs employées qui font écho à celles utilisées dans la composition. Chacune des « couches » se différencie de sa voisine par l'usage de tons contrastés donnant du relief à l'encadrement. L'ocre et ses dérivés sont majoritairement utilisés et associés à des bandes bleu foncé et/ou blanches, voire vertes, comme à Olevano.

L'ornementation des bordures est parfois davantage prononcée par l'insertion de motifs géométriques, architectoniques, voire végétalisés. Ces motifs se déploient sur l'ensemble de la surface des marges ou ne sont, au contraire, réservés qu'à une partie. De fait, à Olevano, seule la partie supérieure est ornée d'une frise de chevrons mettant en jeu également des contrastes chromatiques. Dans le cas de San Pietro in Vaticano, ce

---

2013, p. 3, [En ligne], URL : http://imagesrevues.revues.org/3384). Or, nous le verrons, la bordure ou la marge délimite certes l'espace, mais génère des dialectiques entre espace interne et espace limite, entre le centre et la périphérie (*Ibid.*). Notons cependant que, compte tenu de leur état de conservation, la présence d'une bordure dans les décors de Vallerano, de Riva San Vitale et de Roccasecca, ne peut être vérifiée.

[543] La Crucifixion de San Pietro in Vaticano fait peut-être figure d'exception, puisque dans l'aquarelle de Tasselli, la scène est délimitée par une bordure à composantes architecturales (colonnes et entablement), dont il est impossible de savoir en l'état actuel des connaissances si elles étaient peintes ou s'il s'agissait de véritables éléments architectoniques (en stuc par exemple) plaqués contre la paroi.

[544] Cf *infra*, 1.1.2 Une organisation similaire à Müstair.

sont des éléments architectoniques (colonnes et entablement) qui encadrent la scène de la Crucifixion et qui la séparent des scènes voisines. À Saint-Pierre-les-Églises, ou encore à Trèves, la bordure fait intervenir des motifs végétalisés s'apparentant à des palmettes ou des feuilles d'acanthe. La Crucifixion de Müstair présente, quant à elle, une délimitation particulièrement épaisse et travaillée, qui fait alterner des bandeaux blancs, bleus, ocre-rouge et jaunes (au centre)[545], agrémentés de masques gris et jaunes qui scandent les intersections avec les scènes voisines.

Les bordures ont un rôle structurel à la fois pour l'image et pour son environnement. De fait, elles enserrent, cloisonnent la scène ; elles lui créent un espace spécifique en même temps qu'elles la délimitent de l'espace environnant. Les marges ordonnent la scène, pour l'intégrer dans certains cas comme à Müstair dans un système en-cadré (*Rahmensystem* ou *Gliederungsystem* selon les termes utilisés par S. Hirsch[546]). Elles soulignent également les formes architecturales de la surface d'accueil et participent bien souvent à la signification du contenu de l'espace qu'elles encadrent. En effet, à Müstair ou à San Vincenzo, ces bordures sont le support de *tituli* qui accompagnent la scène et en explicitent le sens. La Crucifixion peinte prend alors l'apparence d'une vignette, d'un panneau autonome, mais faisant interagir sans cesse le contenu et les marges. Pour autant, cette autonomie de la scène peinte reste partielle puisque les bordures jouent également le rôle de zone médiane, de jonction, entre l'intérieur et l'extérieur, entre la Crucifixion et les scènes ou les motifs avoisinants et contribuent à rythmer la lecture de ces décors. Ce constat est particulièrement valable pour le décor de San Vincenzo al Volturno qui accueille dans le bas de la composition un personnage agenouillé placé à la fois dans l'espace créé par la marge inférieure et dans l'espace scénique. De même, cette absence de net cloisonnement est fortement marquée à Reichenau : les deux personnages nimbés sont, certes, relayés en dehors de la bordure qui enserre les deux Crucifiés, mais, par leur attitude, ils entretiennent un lien avec chacun d'eux[547].

[545] La bande jaune du centre est recouverte de rinceaux fleuris blancs et noirs, mais ces motifs sont des adjonctions effectuées après un incendie au X^e^ siècle.

[546] S. HIRSCH, « Welt ordnen. Das Gliederungssystem der karolingischen Fresken in St. Johann zu Müstair », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie un Kunstgeschichte*, 70/3, 2013, p. 161-183.

[547] Not. 4.

1.1.3 Le traitement du fond

Attardons-nous maintenant sur le traitement de l'espace enserré au sein de ces bordures[548]. Le traitement du fond présente deux possibilités : la Crucifixion peut se déployer soit sur un paysage sommaire, soit sur un arrière-plan beaucoup plus neutre ne renvoyant pas à une localisation spécifique. Dans les trois peintures de San Clemente, de Santi Nereo et Achilleo et de Cimitile, la présence d'un fond paysagé est nettement visible, choix qui rappelle ceux de la Crucifixion de Rabula et de Santa Maria Antiqua. Sur cet arrière-plan, sont esquissées de larges collines évoquant les monts Agra et Gareb, qui avoisinaient le Golgotha[549]. Toujours représentées par paires[550], ces collines sont peintes selon deux tons différents utilisés en contraste. Elles se déploient dans la zone médiane et, dans la partie haute de la composition, se détachent d'une zone peinte de manière uniforme : blanche à San Clemente, une bande horizontale verte surmontée d'une bleue à Santi Nereo e Achilleo et une zone bleu foncé à Cimitile. Dans le fragment de droite de Vallerano, on perçoit également la présence d'un monticule dans la zone médiane de la composition, ainsi que des motifs végétalisés. Quant à la Crucifixion de Müstair, elle démontre l'usage d'un fond paysagé plus détaillé. En effet, à l'égal des exemples cités précédemment, des collines semblent occuper la zone médiane, motifs complétés dans la partie haute par des formes ondulées blanches et grises qui paraissent indiquer la présence de reliefs montagneux ou de nuages[551].

Les autres décors de notre documentation (San Vincenzo al Volturno, Trèves, Reichenau, Saint-Pierre-les-Églises, Olevano et Roccasecca) affichent un choix beaucoup plus neutre, où le fond est non figuratif, mais chromatique. Pour les deux Crucifiés de Reichenau, ainsi que pour la peinture de Roccasecca, les personnages se détachent sur un fond monochrome : blanc pour les deux premiers, jaune pour le second. Ici, aucun motif ne vient agrémenter cette trame de fond dont la neutralité est de mise. Le peintre de la fresque tréviroise a, en revanche, utilisé une alternative : l'arrière-plan de la composition est peint aux trois quarts de manière uniforme ; la partie basse est occupée par une bande horizontale rocailleuse et végétalisée sur laquelle les personnages prennent appui. Pour les décors restants, à savoir ceux de San Vincenzo al

[548] Il reste difficile d'interroger la Crucifixion de Riva San Vitale dont l'état de conservation ne permet de faire que de vagues hypothèses. Il en va de même pour celle de l'ancienne basilique vaticane pour laquelle ni la description de Grimaldi ni l'aquarelle de Tasselli ne précise le type d'arrière-plan utilisé.

[549] G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art,* vol. 2 : *The Passion of Jesus Christ*, trad. J. Seligman, London, 1972, p. 91.

[550] Deux à San Clemente, quatre à Cimitile, et probablement six à Santi Nereo e Achilleo.

[551] J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, *Müstair : Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia*, trad. L. Veneziano Broccia, Müstair, 2007, p. 168.

Volturno, d'Olevano, de Trèves et de Saint-Pierre-les-Églises, les peintres ont eu recours à une polychromie géométrisée. En effet, l'arrière-plan est divisé en bandes horizontales superposées de couleur et d'épaisseur différentes. Dans l'église poitevine, pas moins de dix bandeaux variant entre l'ocre-rouge, l'ocre-blanc et le blanc divisent l'espace horizontalement[552]. Dans la crypte abbruzienne, le nombre de « couches » horizontales est moindre : au sol, une bande marron sur laquelle apparaissent quelques motifs végétalisés, surmontée d'une zone bleu foncé très large et d'une partie plus claire, couronnées par une quatrième, blanche. Un choix similaire a été opéré pour la peinture d'Olevano, où le tiers inférieur de la composition est occupé par une zone rouge s'épaississant au milieu de la composition pour former un petit tertre, qui est surmonté d'une seconde bande de couleur brune ; le reste de l'arrière-plan étant couvert d'une zone bleu foncé. La présence d'une bande jaune derrière le Crucifié de Riva San Vitale semble démontrer un parti pris similaire.

1.1.4 D'une composition restreinte… à un développement plus large

Dans son dictionnaire d'iconographie, Louis Réau distingue plusieurs types de Crucifixion en fonction du nombre de personnages contenus dans la scène : la Crucifixion à un seul personnage, comprenant uniquement le Christ en croix ; la Crucifixion à trois personnages, associant au Christ, la Vierge et saint Jean ; la Crucifixion à quatre personnages qui reprend le schéma précédent en ajoutant Marie-Madeleine au pied de la croix ; et enfin, la Crucifixion « à grand spectacle » qui comprend toute une foule[553].

Les décors monumentaux étudiés ici démontrent également une grande diversité des compositions. De fait, la Crucifixion peut se réduire au Christ entouré de la Vierge et de Jean (San Clemente), voire seulement du Christ et d'un saint martyr (Reichenau). Néanmoins, la version élargie réunissant au moins six personnages autour du Crucifié semble avoir été davantage prisée au IX^{e}-X^{e} siècle. L'association de la Vierge, de Jean, du porte-lance, du porte-éponge et des deux astres était déjà largement utilisée dans les

[552] Nous attirons d'ailleurs l'attention sur ce type de traitement du fond qui fut, il y a encore peu de temps, un argument supplémentaire pour dater la fresque de l'époque romane, l'usage de bandes horizontales en arrière-plan se retrouvant dans de nombreuses scènes peintes aux XI^{e} et XII^{e} siècles (J.-R. GABORIT, « Peinture murale : Crucifixion », dans *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, *Catalogue d'exposition organisée au Louvre (10 mars – 6 juin 2005)*, Paris, 2005, p. 50-51). Pourtant, à la lumière des datations hautes (entre 782 et 979) obtenues à partir d'une analyse du C14 pour les fresques de Saint-Pierre-les-Églises, force est de constater que ce traitement chromatique du fond était déjà en usage à la fin du IX^{e} ou au début du X^{e} siècle.

[553] L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien, t. II : Iconographie de la Bible, vol. 2. Nouveau Testament*, Paris, 1957, p. 493.

précédents iconographiques. Outre ces personnages traditionnels, la scène peut inclure d'autres protagonistes : des soldats (Müstair, Trèves, et peut-être San Pietro in Vaticano) ; les deux larrons (Santi Nereo e Achilleo, Vallerano) ; une sainte femme (Cimitile et Olevano) ou Marie-Madeleine (Saint-Pierre-les-Églises) ; des anges (Olevano, Santi Nereo e Achilleo) ; la personnification de Jérusalem et un moine (San Vincenzo al Volturno).

La question du nombre de protagonistes convoqués et, corollairement, de leur identité met, de fait, en jeu la question du rapport entre les textes « sources » et leur mise en image. Cette typologie repose, en outre, sur le constat que la scène est, dans la majeure partie des cas, construite sur un principe de symétrie qui régit la répartition des personnages au sein l'espace figuratif, et ce, depuis les plus anciennes formes de la Crucifixion[554]. Ainsi, les protagonistes se répartissent de part et d'autre du Christ, qui est généralement placé au centre de l'espace imparti – Müstair faisant exception. Les différents personnages fonctionnent le plus souvent en binôme et se répartissent de chaque côté de la croix : la Vierge et Jean, le porte-lance et le porte-éponge, les deux larrons, le Soleil et la Lune, etc.[555], leur emplacement devenant un élément d'identification au même titre que leurs spécificités iconographiques. La tradition iconographique permet ainsi de proposer des reconstitutions dans les cas d'œuvres conservées à l'état fragmentaire. Ainsi, pour les restes picturaux de Vallerano sur lesquelles nous pouvons deviner outre la présence du Christ, la présence de Longin et de Stephaton, de Jean et d'un des larrons, la composition comportait probablement également la Vierge et l'autre larron de l'autre côté, reconstitution confortée par le témoignage de Bertini Calosso[556]. Il en va de même pour Müstair dont seul l'un des deux larrons reste lisible. Dans la peinture de Roccasecca, la présence du Christ, du porte-lance et du Soleil permet d'envisager dans la partie droite de la peinture la figuration de la Lune et du porte-éponge (à moins qu'il ne s'agisse de la Vierge ou de Jean ?), donnant donc une composition à cinq personnages. Cette démarche peut également être effectuée pour la Crucifixion de Riva San Vitale, où Jésus est accompagné du porte-lance et du porte-éponge, ainsi que vraisemblablement de Sol et Luna, comme en témoignent les traces picturales dans le haut du fragment. Quant à la composition de San Pietro in Vaticano, il est difficile de se prononcer compte tenu de la

[554] M.-C. SÉPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant, aux origines du crucifix*, Paris, 1994, p. 122. Pour les exemples antérieurs à notre époque, Cf *supra* : 4 De la figuration de la Croix et du Crucifié entre le II^e^ et le VIII^e^ siècle.

[555] Le regroupement par couple justifie d'ailleurs l'organisation du développement du prochain chapitre.

[556] S. PIAZZA, « Une communion des apôtres en Occident : le cycle pictural de la Grotta del Salvatore », dans *Cahiers archéologiques,* 47, 1999, p. 149.

discordance des deux témoignages textuels et visuels : le Christ était-il encadré de la Vierge, de Jean et des larrons, comme le précise Grimaldi, ou était-il accompagné de la Vierge et de trois autres protagonistes, comme le montre la copie de Tasseli ?

Ces hypothèses de reconstitution contiennent cependant leurs propres limites. En effet, à Riva San Vitale, la Crucifixion était visiblement plus grande que ce que le fragment suggère et intégrait probablement d'autres personnages (la Vierge, Jean, les larrons ?). De plus, le système de binôme, si couramment employé dans ce thème iconographique, n'est pas une règle absolue, comme nous pouvons le constater sur la peinture de Saint-Pierre-les-Églises où la Vierge répond à Marie-Madeleine et non à Jean. Le même constat peut être formulé pour les deux décors de Reichenau qui associent deux Christ en croix accompagnés chacun d'un personnage nimbé. En outre, la règle de symétrie, si souvent utilisée pour ce thème iconographique, est parfois outrepassée par l'introduction d'un personnage, telle la sainte Femme placée derrière la Vierge dans les décors d'Olevano et de Cimitile qui ne trouve pas d'équivalent dans la partie droite de la scène. Dans une même lecture, la Crucifixion de San Vincenzo al Volturno qui associe au Christ la Vierge, Jean et les deux astres, intègre également dans sa partie basse un moine agenouillé et la personnification de la Jérusalem à gauche de la scène.

1.2 Les agents de la Crucifixion

1.2.1 Le Christ et la croix

La dépendance formelle que le Christ entretient avec le gibet en fait un motif reconnaissable, et ce, même dans les cas des peintures les moins bien conservées. De fait, la forme de la croix lui impose sa position particulière : son corps en épouse les axes horizontal et vertical du gibet. La tête cernée d'un large nimbe crucifère, ce protagoniste se caractérise par une posture globalement frontale et plutôt raide. Dans la majeure partie des décors, le corps est plaqué contre la croix, le buste et les jambes parallèles placés dans une stricte verticalité (Cimitile, Müstair, Olevano, Roccasecca, San Clemente, Santi Nereo e Achilleo, Saint-Pierre-les-Églises, Trèves). À Vallerano, les membres inférieurs sont légèrement superposés. Les pieds, tournés vers l'extérieur sont cloués séparément, laissant apparaître dans ces peintures l'usage de quatre clous bien que les textes n'en précisent pas le nombre[557]. Généralement, le *suppedaneum* est

[557] En effet, seuls le récit johannique (Jn 20, 25) et l'*Évangile de Pierre* (21) précisent l'usage de clous, mais sans préciser le nombre utilisé. Le texte du *Livre du coq* y fait allusion en rapportant l'usage de trois clous, mais la version connue de ce texte est très tardive. Il est pourtant intéressant de noter que dans tous les décors recensés, le Christ est peint les pieds parallèles, donc avec quatre clous qui ne sont pas toujours

absent, sauf peut-être dans les décors de San Vincenzo al Volturno, Roccasecca et Cimitile[558]. Les mains du Christ sont étendues contre la traverse ou en flexion cubitale, et les pouces en abduction. L'allure rigide du Crucifié est cependant tempérée par l'inclinaison de sa tête en direction de son épaule droite, mouvement également appliqué au nimbe crucifère. Dans les décors de Cimitile, d'Olevano et de Santi Nereo et Achilleo, ses bras sont également arqués au niveau des coudes. Les décors de San Vincenzo al Volturno, Reichenau et Riva San Vitale exposent cependant un parti pris quelque peu différent, dans lequel le corps du Crucifié montre moins de tensions corporelles. Ce relâchement est visible tant au niveau des doigts, que du bassin qui présente une torsion, engendrant un déhanchement qui rompt ainsi la stricte frontalité du personnage (Reichenau et Riva San Vitale).

Les études s'intéressant à l'évolution iconographique de la Crucifixion sur le long terme distinguent généralement deux types de Christs en croix : le type syrien dans lequel le supplicié est barbu et vêtu de la longue tunique qui lui couvre l'intégralité du corps ; et le type hellénistique qui se caractérise par l'aspect juvénile du Crucifié, imberbe et habillé simplement d'une petite ceinture autour des hanches (le *subligaculum*)[559]. Pour autant, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, cette dernière solution a été rapidement abandonnée au profit du Christ habillé de la longue tunique[560]. Or, dans les exemples relevés dans notre documentation, cette distinction entre les deux typologies n'est plus de mise tant dans le choix du vêtement que dans l'apparence physionomique du supplicié. De fait, les artistes l'ont habillé du *perizonium*, voile court ceignant les hanches noué devant ou sur le côté, rouge, bleu, blanc, voire pourpre. P. Thoby identifiait le plus ancien témoin faisant usage de ce type de vêtement dans le sacramentaire de Gellone (fin du VIII^e siècle) (Fig. 67)[561],

visibles. Cette spécificité iconographique est caractéristique des créations du haut Moyen Âge, et se modifie au XIII^e siècle dans l'iconographie occidentale, sous l'impulsion des écrits du Pseudo-Bonaventure (P. THOBY, *Le Crucifix, des origines au concile de Trente*, Nantes, 1959, p. 4).

[558] H. Belting a identifié dans le bas de la fresque de Cimitile la présence du *suppedaneum*, sorte de tablette en bois, sur laquelle reposaient les pieds du crucifié. Nos observations ne confirment cependant pas cette lecture (cf Not. 1). Pareillement, la présence d'un *suppedaneum* sur le bas de la Crucifixion de Roccasecca reste une question ouverte compte tenu de l'état de conservation de la peinture. Bien que cette présence ne puisse être totalement exclue, il semblerait qu'il s'agisse davantage d'une trace de la peinture, et non d'un élément iconographique signifiant (cf Not. 6). Une même interrogation peut être formulée pour le décor de San Vincenzo al Volturno, où une forme ocre plus foncé semble se distinguer sur le bas de la croix. Nos observations sur place n'ont pas permis de trancher sur la question.

[559] Que l'on cite ici par exemple l'analyse de R. Favreau : R. FAVREAU (dir.) *Le supplice et la gloire : la croix en Poitou*, Poitiers, 2000, p. 72-73 ou encore celle de J. DE LANDSBERG, *L'Art en croix. Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, 2001, p. 57. Cf également les références citées dans la première partie : 1 Historiographie et présentation du sujet : état de la question.

[560] Cf. *Supra*, 4.3 L'émergence progressive de la figure du Crucifié.

[561] Paris, BNF, Lat. 12048, fol. 143v.

autrement dit dans la sphère carolingienne, faisant ainsi de cette période le lieu de création de ce motif[562].

Figure 67 : *Sacramentaire de Gellone*, Paris, BNF, Lat. 12048, fol. 143v, *Christ en croix*, fin VIII^e^ siècle (d'après *Trésors carolingiens*, 2007, p. 81)

Il est certain que le recours au *perizonium* est généralisé dans les créations carolingiennes et notre documentation appuie cette lecture. Néanmoins, comme le précise L. Nees, ce type de vêtement fut utilisé antérieurement dans les productions orientales pour habiller les larrons. De même, alors que le *perizonium* fut appliqué au

[562] P. THOBY, *Le Crucifix… op. cit.*, p. 6.

Christ en croix en Orient à la fin du IX^e^ siècle, certaines productions occidentales, et notamment ottoniennes, eurent recours au *colobium*[563].

Concernant la physionomie du Christ, nous pouvons constater que, là encore, la question des types syrien/hellénistique n'est plus d'actualité. En effet, le Christ est majoritairement représenté imberbe et les cheveux longs, sauf à San Vincenzo al Volturno et à Cimitile, où il porte une courte barbe, une moustache et les cheveux courts. Certaines parties anatomiques ont fait l'objet d'une attention particulière, caractéristiques favorisées par l'usage du *perizonium* et qui contrastent avec les choix des précédents iconographiques. De fait, l'anatomie est soulignée par l'utilisation de cernes foncés plus ou moins épais et/ou le recours à des rehauts de couleurs qui modèlent le corps. Ainsi, les articulations des membres (genoux et coudes) sont souvent marquées. De même, le torse est divisé en deux sur l'axe médian, les stries sternales sont bien marquées, ainsi que les pectoraux et parfois les clavicules. L'abdomen est dessiné par une ligne courbe qui lui donne un aspect rebondi et le nombril est toujours peint. Cette apparence physionomique, sensiblement similaire d'un exemple à l'autre, ne semble plus utilisée à la fin du XI^e^ siècle où la représentation corporelle du Crucifié montre une attention beaucoup plus détaillée (Sant'Angelo in Formis, peinte entre 1072 et 1086 ; San Pietro in Carnario à Vérone datant de la fin XI^e^ ou début du XII^e^ siècle).

Du reste, dans tous les décors relativement bien conservés, le Christ a les yeux ouverts, le regard dirigé devant lui, vers le haut ou légèrement sur sa droite. Il est donc

[563] L. NEES, « On the image of Christ crucified in early medieval art », dans M. C. FERRARI, A. MEYER (dir.), *Il Volto Santo in Europa, Culto e immagini del Crocefisso nel Medioevo,* Atti del Convegno internazionale (Engelberg, 13-17 settembre 2000), Lucca, 2005, p. 347-377. L'auteur met ici en exergue l'usage d'un perizonium blanc dans la Crucifixion peinte dans les *Orationes* de Grégoire de Naziance de la fin du IX^e^ siècle (Paris, BNF, Grec 510, Constantinople, entre 879 et 882, fol. 30v), ainsi que dans certains décors plus tardifs, tels que ceux des églises cappadociennes de Thokali kilise 2 (cf. la numérotation de C. JOLIVET LÉVY, *La Cappadoce Médiévale*, Paris, 2001) et de Çavusin. Du reste, la tunique longue n'est pas non plus totalement exclue des compositions occidentales, surtout à l'époque ottonienne, témoignant ainsi des échanges Orient/Occident. De fait, le type du Christ à la tunique longue trouve un regain d'intérêt dans les compositions de la fin du X^e^ siècle et du début du siècle suivant, comme nous pouvons l'observer dans le Livre des Péricopes de l'abbesse Uta (Munich, Bayerische Staadtsbibliothek, Cod. lat. 13601, fol. 3v°, début du XI^e^ siècle), ou encore sur le crucifix du Volto Santo de Lucques, où le Christ est habillé de la *tunica manicata*, c'est-à-dire d'un *colobium* à manches et ceinturé. Cette dernière œuvre est datée entre le XI^e^ et le XIII^e^ siècle. Cependant, les chercheurs sont loin d'être d'accord sur la datation de ce crucifix – ou du moins, de son prototype. Les études récentes font remonter cette œuvre au VIII^e^ ou au IX^e^ siècle (F. PERTUSI PUCCI, « I crocifissi lignei in abito regale e sacerdotale. Ipotesi sulla origine e diffusione di un culto », dans G. ROSSETTI (dir.), *Santa Croce et Santo Volto. Contributi allo studio del Salvatore (secoli IX-XV)*, coll. « Piccola Biblioteca Gisem, 17 », Pisa, 2002, p. 87-118). Ce Christ à la *tunica manicata*, fabriqué selon la légende par Nicodème en personne, coïnciderait ainsi avec la large diffusion en Occident des *Actes de Pilate* dans lesquels ce protagoniste joue un rôle de premier ordre en tant que témoin oculaire de la Crucifixion. Pour une réflexion sur la tunique longue, voir aussi B. ULIANICH, « Il Cristo crocifisso rivestito del colobium o della tunica (secoli VI-XIII) », dans B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione. Secoli I-inizio XVI*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Napoli, dicembre 1999), vol. III, Napoli, 2007, p. 169-185.

représenté vivant, spécificité corroborée par son attitude raide, qui tend à effacer l'évocation de la souffrance. Suivant la typologie dégagée par les différentes analyses menées jusque-là, le type du Crucifié évoque celui du *Christus triumphans*, c'est-à-dire du Christ vivant, aux yeux ouverts et victorieux de la mort[564]. Pourtant, l'évocation de la souffrance n'est pas totalement absente de ces compositions. Elle est suggérée par les flexions corporelles et par le sang s'écoulant des mains, des pieds et de la plaie de côté du Christ (Trèves, Vallerano, San Vincenzo al Volturno, Riva San Vitale, Saint-Pierre-les-Églises). À Vallerano, la plaie de côté montre un détail intéressant puisque le flux est peint en rouge et blanc, comme le rapporte A. Bertini Calosso[565], représentant ainsi le sang et l'eau. Dans la fresque poitevine en revanche, outre les plaies traditionnelles, deux formes circulaires bleues sont peintes sur les cuisses du Christ, d'où jaillissent des traits d'une couleur similaire. Une analyse des pigments a démontré que cette teinte, inhabituelle pour la carnation du corps, est le résultat du virement du ton (probablement vermillon), représentant alors les souffrances corporelles subies lors de la flagellation. Ce panorama dressé des caractéristiques physionomiques du Crucifié rappelle, de fait, la typologie dégagée par P. Thoby[566], mais aussi les observations de M.-C. Sépière, qui démontrent que le Christ à l'époque carolingienne tend à exposer davantage de flexions, se rapprochant du type du *Christus patiens*[567]. C'est d'ailleurs à cette époque qu'apparaissent les premiers Christ en croix morts, représentés fléchissants et les yeux clos, comme nous pouvons l'observer sur le folio 67 recto du Psautier d'Utrecht (Fig. 68).

---

[564] Le type du *Christus triumphans* s'oppose à celui du *Christus patiens*, que l'on retrouve davantage les productions du Moyen Âge central. Ce dernier, se caractérisant par les flexions corporelles plus prononcées, et parfois les yeux clos, propose une image plus souffrante du Christ en croix et insiste davantage sur la dimension humaine du supplicié (R. ALCOY, « Christ », dans X. BARRAL I ALTET (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, 2003, p. 200).

[565] A. BERTINI CALOSSO, « Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano », in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 30, 1907, p. 222.

[566] Selon P. Thoby, le crucifié de l'époque carolingienne se caractérisait par une posture droite contre la croix, les bras à l'horizontale, les mains en flexion cubitale avec les pouces en abduction, les pieds en rotation externe, chacun fixé par un clou, la tête penchée en direction de son épaule droite. Selon ce même chercheur, le Crucifié carolingien se caractérise également par son vêtement, un court *perizonium* à nœud médian, par la présence d'un nimbe crucifère, mais aussi par une physionomie qui se singularise par un visage imberbe, des yeux ouverts et une anatomie de type byzantin (stries sternales, côtes sous-mammaires, pectoraux en pèlerine et lignes courbes divisant l'abdomen). Voir P. THOBY, *Le Crucifix… op. cit.*, p. 38.

[567] M.-C. SÉPIÈRE*, L'image d'un Dieu souffrant… op. cit.*

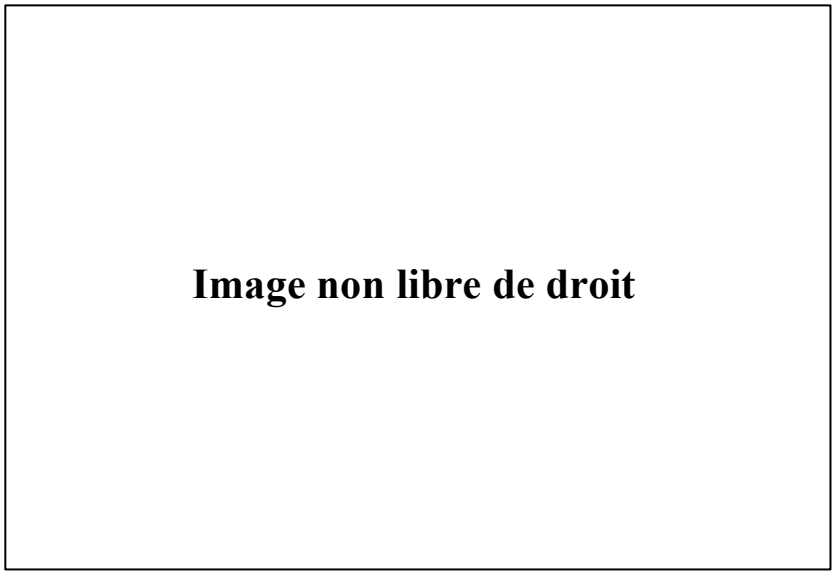


Figure 68 : *Psautier d'Utrecht*, Utrecht, Bibliothèque de l'Université, MS. 32, fol. 67r, *Crucifixion*, illustration des Psaumes 114-115, entre 820 et 855 (d'après M.-C. SÉPIÈRE, 1994, ill. 34)

Bien que les textes canoniques n'en précisent pas la forme, la croix est toujours de forme latine, excepté dans la Crucifixion de Riva San Vitale où elle apparaît sous la forme du Tau. Elle se dresse généralement sur la bande inférieure du fond ou sur un petit monticule (Olevano), voire directement sur le rebord de la bordure (San Clemente). À Trèves, la croix est surélevée et repose sur un pied qui traverse les différentes bordures inférieures pour prendre appui sur la bande externe. Dans tous les cas, la croix est constituée de deux larges planches (le *patibulum* et le *stipes*) peintes dans les tons dérivés de l'ocre (ocre-jaune, ocre-rouge ou brun) rappelant ainsi le bois de la croix. Dans le cas de Roccasecca, elle est en revanche peinte en bleu foncé, ourlée de brun et visiblement décorée de perles blanches sur son pourtour, motif qui semble être également appliqué sur le *perizonium* du crucifié. Le haut de la croix est bien souvent complété par la présence du *titulus*. Simple planche ou véritable *tabula ansata*, le *titulus* surmonte le Christ à Olevano, à Reichenau, à San Clemente, à Santi Nereo e Achilleo et à San Vincenzo al Volturno. Le texte est rarement conservé. Ainsi, à Olevano où l'inscription est fragmentaire, il s'agit de la version johannique « *IH*[*ESV*]*S* […] *ZARENU REX* […] »[568], texte sensiblement similaire à celui écrit dans la reconstitution de la partie haute de la Crucifixion de Trèves, qui prend pour modèle

[568] Cf Jn 19, 19, qui donnera dans l'acronyme INRI. On remarquera ici que le *titulus* est sensiblement différent de la formule employée sur l'ivoire Maskell qui privilégie la version de Marc (« *REX IUD* »). Sur l'étude du *titulus*, voir A. PONTANI, « Note sull'esegesi e l'iconografia del *titulus crucis* », dans *Aevum. Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche*, 77/1, 2003, p. 137-185.

l'Évangéliaire de François II. Le *titulus* à San Vincenzo al Volturno rappelle également le récit de Jean (« *IH*[ESV]*S CHRISTVS REX IVDEORVM* »). Malgré la réccurence de la référence johannique, il n'est nulle part question d'un *titulus crucis* écrit en trois langues comme le précise la source scripturaire[569]. De même, lorsque le *titulus* est inscrit, la version acronyme « *INRI* » n'est pas utilisée.

1.2.2 Les personnages célestes

La partie haute de la composition abrite dans quelques cas la figuration des astres et/ou d'anges. Ces motifs se situent toujours au-dessus de la traverse, de part et d'autre du *patibulum*.

Sol et Luna

Bien que leur représentation ne soit pas une condition *sine qua non* (ils sont absents à San Clemente et Reichenau), les astres intègrent la partie haute des compositions de Roccasecca, d'Olevano, de Saint-Pierre-les-Églises et de San Vincenzo al Volturno. À Riva San Vitale, les traces picturales situées à gauche du Crucifié autorisent à envisager la présence du Soleil, qui faisait probablement pendant à la Lune de l'autre côté[570]. La peinture tréviroise présentait peut-être le même cas de figure, comme le propose la reconstitution de la partie supérieure du décor[571].

Fonctionnant en couple, le Soleil est toujours placé à la droite du Christ et la Lune symétriquement de l'autre côté de la croix[572]. Ici, nous retrouvons les deux modes figuratifs traditionnellement rencontrés : les astres sont représentés tantôt par leur

[569] Comme le relève A. Pontani, la formule en trois langues de la version johannique fait pourtant l'objet d'une exégèse dès les premiers temps chrétiens, en premier lieu chez Hilaire de Poitiers, glose que l'on retrouve plus tard chez Isidore de Séville et chez un auteur anonyme au VII^e^ siècle (*Ibid*., p. 137-185). Dans le cadre figuratif, il semble que l'emploi du *titulus* en trois langues ne soit pas exploité avant l'époque de Giotto.

[570] Cf. Not. 5.

[571] Not. 12.

[572] Bien que cette répartition soit valable dans la majeure partie des Crucifixions durant le Moyen Âge, les astres apparaissent dans certaines compositions en position inversée. C'est le cas dans la miniature du manuscrit de Rabbula, sur l'ivoire carolingien de Berlin (M.-L. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Église. À l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : sources historiques, littéraires et iconographiques,* Paris, 1984, fig. 57) ou encore dans la Crucifixion du X^e^ siècle située dans l'église cappadocienne dite « du Grand Pigeonnier ». Dans son article J. Engemann interroge cette permutation des astres (J. ENGEMANN, « Zur Position von Sonne und Mond bei Darstellungen der Kreuzigung Christi », dans F. W. DEICHMANN (dir.), *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst*, Bonn, 1986, p. 95- 101). En 1923, à la suite de A. M. Friend, l'auteur explique la position des astres par une interprétation de l'éclipse du Pseudo-Denis Aréopagite dans son *Commentaire sur la hiérarchie céleste*, dont le texte fut traduit en latin probablement dans le deuxième quart du IX^e^ siècle, voire dans les années 850. Cet article présente également une historiographie complète sur la question des astres dans l'iconographie de la Crucifixion.

symbole, tantôt sont personnifiés. Le premier cas, utilisé à Santa Maria Antiqua et dans la catacombe San Valentino à Rome, ne semble pas privilégié pour les décors monumentaux qui nous intéressent, puisque cette version n'est en usage qu'à San Vincenzo al Volturno. Ici, l'astre solaire est représenté par un disque rouge, et la Lune par un croissant blanc inscrit dans un cercle gris-bleu. La version anthropomorphe a trouvé, en revanche, davantage d'intérêt comme nous pouvons le constater dans les autres décors concernés, mais aussi dans de nombreuses Crucifixions dans les arts mineurs, les Carolingiens ayant largement exploité ces motifs. Dans les décors monumentaux de Roccasecca, d'Olevano et de Saint-Pierre-les-Églises, les astres ne sont plus représentés comme de simples motifs, mais comme de véritables personnages actifs dans la scène. Figurés alors en buste, le Soleil et la Lune s'inscrivent chacun dans un médaillon (*clipeus*) ocre ou rouge[573]. Le Soleil – nommé *SOL* par une inscription à Olevano – apparaît sous les traits d'un homme vêtu d'une ample pièce de tissu dans les tons rouges ou ocre-rouge, et parfois nouée à la manière d'un *pallium*. Sa tête est à Saint-Pierre-les-Églises surmontée d'une couronne radiée. Cette spécificité se retrouve dans bon nombre d'autres exemples dans les arts mineurs, tels que dans la miniature de l'évangéliaire de François II, qui a servi pour la reconstitution de la partie haute de la fresque tréviroise (Fig. 69). Dans la fresque d'Olevano, ce personnage semble porter un objet, qui aujourd'hui est difficilement lisible : peut-être s'agit-il d'un flambeau comme dans le dessin à l'encre du manuscrit d'Abdinghof (avant 1000)[574] (Fig. 70) ? De l'autre côté, la Lune (*LUNA*) apparait sous les traits d'une femme aux cheveux longs et à la tête parfois voilée (Saint-Pierre-les-Églises). Comme la Vierge, elle est habillée d'une lourde étoffe ocre ou blanche. Un croissant couronne sa tête ou est posé derrière elle. À Saint-Pierre-les-Églises, deux motifs blancs se détachent de chaque côté de la Lune. Leur lecture est difficile compte tenu de l'état de conservation : sont-ce les traces du dossier orfévré d'un siège ? À moins qu'il ne s'agisse des plis de l'étoffe et de sa main droite tendue en direction du Christ, caractéristiques observables dans la personnification de la Lune sur l'ivoire carolingien de Munich[575] (Fig. 71) ? Quoi qu'il en soit, la gestuelle de ces deux protagonistes montre leur implication dans la scène : tous deux tournés en direction du Crucifié qu'ils regardent, ils tendent leurs mains dans sa direction (Saint-Pierre-les-Églises), ou portent leur main à leur joue (Olevano).

[573] Lorsqu'ils sont personnifiés, les astres peuvent également être représentés uniquement par leur tête et accompagnés chacun de leur attribut.

[574] Dessin à l'encre vers 1000 ou avant, Evangéliaire d'Abdinghof, Murhardsche, Bibliothek des Stadt Kassel und Landesbibliothek, 2° ms theol 60, fol. 1r.

[575] Munich, Bayerische Nationalmuseum Inv. Nr. MA 160, vers 870.

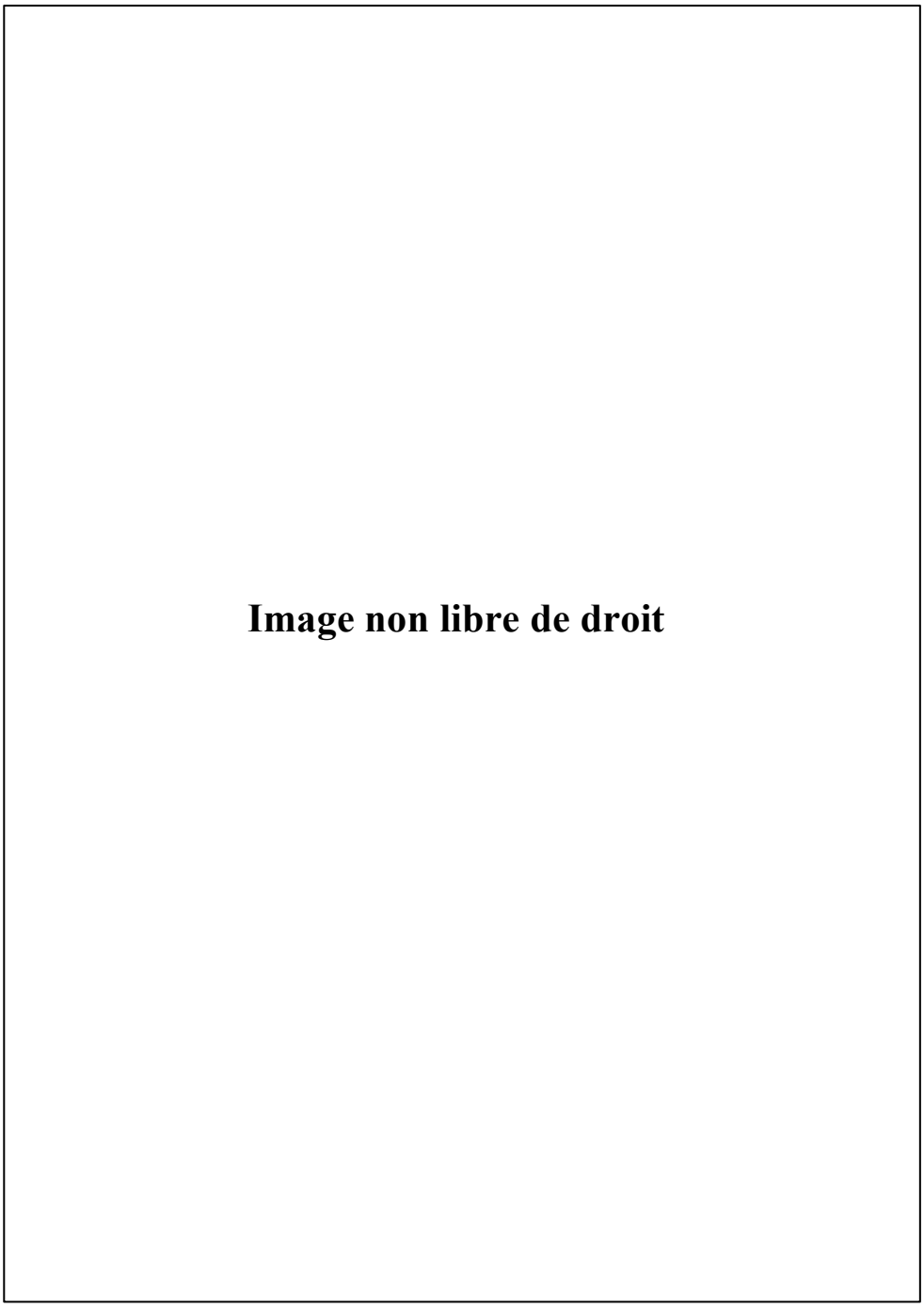


Figure 69 : *Évangiles de François II*, Saint-Amand, Paris, BNF, Ms. lat. 257, fol. 12v, *Crucifixion*, 3e quart du IXe siècle (d'après *Trésors carolingiens*, 2007, p. 210)

Figure 70 : *Évangéliaire d'Abdinghof*, Murhardsche Bibliothek des Stadt Kassel und Landesbibliothek, 2° ms theol 60, fol. 1r, *Crucifixion*, avant 1000 (d'après G. SCHILLER, 1972, ill 382)

Figure 71 : *Plat de reliure de Munich*, Munich, Bayerische Nationalmuseum, Inv. Nr. MA 160, *Crucifixion* (detail), ivoire, vers 870 (d'après wikimedia.org)

L'origine de ce couple Soleil/Lune est à situer dans le répertoire antique et païen, dans lequel les artistes carolingiens ont puisé abondamment. L'héritage antique est d'autant plus visible dans la forme d'Hélios et de Séléné tirés dans leur char, figurés sur le plat de reliure des Péricopes d'Henri II[576] (Fig. 72). En effet, ce type de figuration fait écho aux motifs astraux utilisés dans les répertoires antiques anciens dont ils sont les

[576] Plat de reliure en ivoire, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452.

héritiers[577]. Intervenant dans les cosmogonies orientales, mais aussi helléniques et romaines, les astres matérialisaient alors une conception duelle du monde[578] et encadraient une divinité astrale plus puissante en lien avec le culte de la lumière : Mithra, Sérapis, Zeus Dolichenus et Jupiter Héliopolitain[579]. Représentés tantôt sous forme symbolique (disque radié, croissant), tantôt sous forme anthropomorphe (tête, buste ou en pied), le Soleil, divinité astrale masculine, incarnait la lumière ; en pendant, la Lune symbolisait la féminité et l'ombre de l'astre solaire. Ensemble, ils évoquaient le temps immuable et cyclique (jour et nuit), en même temps qu'ils suggéraient le Ciel éternel, l'Univers et s'inséraient parfois dans un contexte funéraire[580]. Dans l'Empire romain, les astres sont réutilisés dans le répertoire funéraire prenant alors le rôle de psychopompes. Dans le cadre du culte impérial, ils accompagnaient bien souvent la figure de l'empereur dans un contexte, rappelons-le, de culte solaire (*Sol Invictus*). Cette association proclamait la dimension surhumaine et le caractère divin de l'empereur[581]. Il n'est donc pas surprenant de les retrouver aux côtés du Christ dans les plus anciennes représentations chrétiennes, lui aussi conçu dès les premiers siècles à travers le symbolisme solaire[582]. Ainsi, nous les retrouvons dans les plus anciennes représentations de la Crucifixion[583] et de la Croix glorieuse, les artistes reprenant à la fois la forme (symbolique ou anthropomorphique) et leur disposition symétrique autour

[577] Nous trouverons une première recension, certes non exhaustive, mais conséquente dans deux articles de W. DEONNA, « Les crucifix de la vallée de Saas (Valais) : *Sol et Luna*, histoire d'un thème iconographique », publiés dans la *Revue de l'histoire des religions*, dans les volumes, vol. 132, 1946, p. 5-47 ; vol. 133, 1947, p. 49-102. L'origine païenne de ces deux motifs est également explicitée dans L. HAUTECOEUR, « Le Soleil et la Lune dans les crucifixions », dans *Revue Archéologique*, 14, 1921, p. 13-32.

[578] L. H. GRONDIJS, « Le Soleil et la Lune dans les scènes de Crucifixion », dans *Actes du IV^e Congrès international des Études byzantines (Sofia, 1934)*, I, 1935, p. 250-254.

[579] L. HAUTECOEUR, « Le Soleil et la Lune dans les crucifixions », *op. cit.* ; W. DEONNA, « Les crucifix de la vallée de Saas (Valais) : *Sol et Luna*, histoire d'un thème iconographique », *op. cit.*

[580] W. DEONNA, « Les crucifix de la vallée de Saas (Valais) : *Sol et Luna*, histoire d'un thème iconographique », *op. cit.*

[581] *Ibid*. Cf *supra*, 4.2.1 La croix durant la période constantinienne.

[582] Le symbolisme solaire du Christ est évoqué dès l'époque des Pères, notamment chez Ephrem dans son *Diatessaron* (M. WALLRAFF, *Christus Verus Sol. Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike*, coll. « Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband, 32 », Münster, 2001).

[583] Selon L. H. Grondijs, l'introduction de ces deux motifs dans l'iconographie chrétienne est à situer dans le milieu manichéen de l'Égypte ou de la Syrie (L. H. GRONDIJS, « Le Soleil et la lune dans les scènes de Crucifixion », *op. cit.*). Il est à noter que la Crucifixion n'est pas le seul thème iconographique dans lequel les astres sont introduits. En effet, nous les retrouvons dans la scène de l'Assomption sur la porte en bois sculptée de Santa Sabina de Rome, dans la scène de l'Ascension de l'Évangile de Rabbula, ainsi qu'à l'époque carolingienne où ils flanquent le roi David (L. HAUTECOEUR, « Le Soleil et la Lune dans les crucifixions », *op. cit.*).

de la figure centrale du Crucifié ou du symbole cruciforme[584] (sarcophage romain de la Passion, gemme de Constanza, ampoules de Terre Sainte, etc.). L'art carolingien, dont le goût prononcé pour le répertoire antique n'est aujourd'hui plus à démontrer, a donc largement utilisé ces motifs, en même temps que d'autres. Que l'on songe aux personnifications d'Okeanos, de Gaïa et de Rome servant de socle à la Crucifixion, observables sur de nombreux plats de reliure.

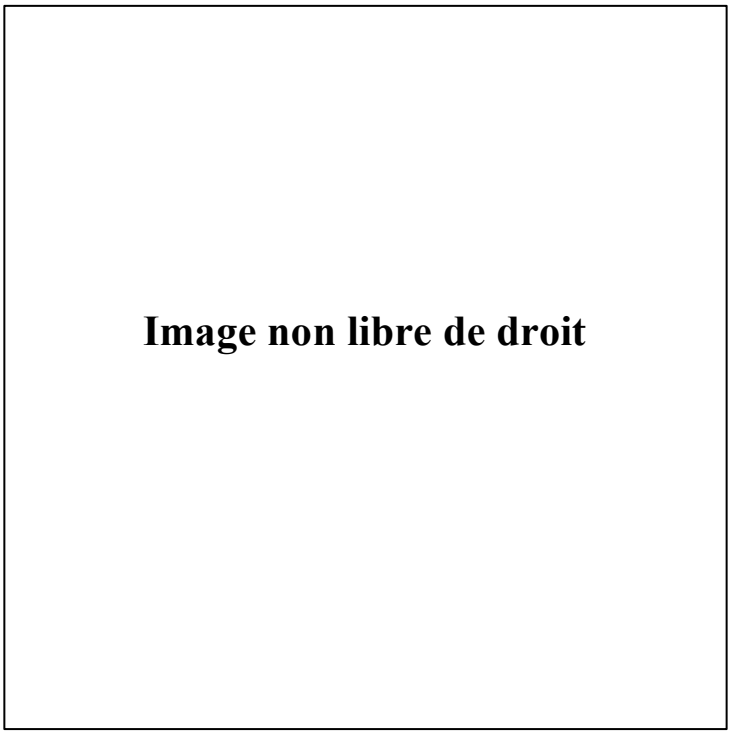


Figure 72 : Plat de reliure du *Livre des Péricopes d'Henri II*, Munich, Bayerische Staatsbibliothek, n° 4452, *Crucifixion*, ivoire, début du IX^e^ siècle (?) (d'après wdl.org)

Mais revenons à nos astres. Pourquoi les intégrer dans la scène de la mort du Christ ? Comment les interpréter ? Le sens qu'on leur confère alors est-il semblable à celui de l'Antiquité, résultant ainsi simplement d'une survivance, d'un transfert adapté à la conception chrétienne, comme le suggérait Louis Hautecoeur[585] ? Ou bien, sommes-nous en présence de ce que Jan Bialostocki[586] définit comme un « travestissement», c'est-à-dire un remploi de ces motifs qui perdent alors leur sens premier et subissent une réinterprétation ?

[584] W. DEONNA, « Les crucifix de la vallée de Saas (Valais) : *Sol et Luna*, histoire d'un thème iconographique », *op. cit.*

[585] L. HAUTECOEUR, « Le Soleil et la Lune dans les crucifixions », *op. cit.*, p. 23.

[586] J. BIALOSTOCKI, « Iconografia e iconologia », dans *Enciclopedia Universale dell'Arte*, t. VII, Venezia ; Roma, 1958, col. 172.

Tout d'abord, remarquons que le lien unissant la présence des astres et le récit de la crucifixion est beaucoup moins clair que pour les autres protagonistes déjà évoqués. Tout au plus, l'intégration du Soleil dans la Crucifixion pourrait faire référence à l'obscurcissement de la terre cité dans les évangiles synoptiques (Mt 27, 45 ; Mc 15 n 34 ; Lc 23, 44-45), et à l'éclipse de soleil narrée dans les *Actes de Pilate*. Pour autant, ce passage n'explique la présence de la Lune que de manière indirecte, où l'astre pourrait signifier la nuit couvrant la Terre. L'intégration de l'assombrissement de la lune en même temps que l'obscurcissement du soleil dans le *Christus Patiens* de Grégoire de Naziance donne un aperçu que ce passage est bien, du moins à l'origine, la source de leur intégration au-dessus de la croix. Ensuite, au-delà l'interprétation scripturaire, plusieurs hypothèses de lecture ont été avancées. La première tient à l'aspect formel de la composition, qui nécessite peut-être depuis les plus anciennes représentations un besoin de symétrie répondant ainsi à des contraintes esthétiques[587]. Dans cette perspective, la présence de la Lune trouverait sa raison d'être dans le besoin de contrebalancer la figure du Soleil situé de l'autre côté du Christ. Cette dialectique binaire a également donné lieu à d'autres interprétations, cette fois, d'ordre symbolique. Ainsi, les deux astres sont considérés par certains, notamment Augustin, comme le reflet des deux Testaments : la Lune tirant sa lumière du Soleil, comme l'Ancien Testament devenant clair à la lumière du Nouveau[588]. Ils peuvent également signifier les deux natures du Christ[589], comme le suggérait Ephrem[590]. Plus largement, il est communément admis que les deux astres renvoient au Cosmos qui pleure la mort de son Créateur[591]. Selon L. Réau, l'introduction de ces deux protagonistes dans la Crucifixion résulte d'« […] une confusion entre les signes qui accompagnent la Mort du Christ et ceux qui se produiront au Jugement Dernier »[592] faisant ainsi référence aux paroles du Christ du récit matthéen (24, 29). Il nous paraît cependant surprenant que ces motifs, qui connaissent une renommée certaine dans l'iconographie de la Crucifixion depuis les plus anciens témoins, soient le résultat d'une simple confusion.

---

[587] L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien… op. cit.*, p. 486.

[588] *Ibid*.

[589] L. HAUTECOEUR, « Le Soleil et la Lune dans les crucifixions », *op. cit.*, p. 14.

[590] Selon Ephrem, le soleil suggérait la divinité du Christ, la Lune son humanité (M.-C. SÉPIÈRE*, L'image d'un Dieu souffrant… op. cit.*, p. 100).

[591] À partir d'une étude sur l'iconographie des deux astres dans les œuvres des VIII[e] et XII[e] siècles, S. Sibille-Sizià a démontré que ces deux motifs pouvaient également évoquer les luminaires de la Création, qui sont également mentionnés dans le Livre de Daniel (3, 62) (S. SIBILLE-SIZIÀ, « *Sol et luna laudate Deum* : simboli astrali nello svolgimento della Crocifissione fra VIII e XII secolo », dans *Arte documento*, 13, 1999, p. 122-127).

[592] L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien… op. cit*., p. 486.

Les anges

Il n'existe que deux exemples tardifs (fin X^e^-début du XI^e^ siècle) intégrant les anges dans la composition. La première est celle d'Olevano, où les anges viennent en quelque sorte compléter le cortège céleste formé par les astres en émergeant derrière la traverse. Les personnifications astrales, relayées ici sur chaque extrémité de la composition, ont laissé place aux deux créatures angéliques qui se situent juste au-dessus de la traverse. Là encore, le principe de symétrie est respecté. Leur tête cernée d'un large nimbe rouge et jaune, ils sont figurés en buste et vêtus d'une tunique blanche surmontée d'un pallium jaune. Les ailes tricolores déployées et les bras ouverts, leur gestuelle est semblable à celle des astres : le corps légèrement incliné en direction du Christ, le regard dirigé vers lui, ils présentent le Sauveur. Dans la fresque romaine de Santi Nereo e Achilleo, les anges qui surgissent derrière une colline, se présentent en revanche plutôt comme une alternative aux astres qui sont ici absents. Nous retrouvons le principe de symétrie et des caractéristiques figuratives semblables (type de vêtement, nimbe). Pourtant, ce principe compositionnel est ici quelque peu gommé par une gestuelle différente appliquée à chacun des deux protagonistes. En effet, l'ange à la dextre du Christ est tourné vers ce dernier. Il incline son buste et tend les bas dans sa direction, position suggérant sa fonction de psychopompe. En revanche, celui à sa gauche aborde une gestuelle plus statique : de face, la tête penchée vers le supplicié qu'il regarde peut-être, il esquisse un geste de sa main droite semblable à celui adopté par le Christ bénissant (main droite en flexion cubitale, paume de face, le pouce, l'index et le majeur dressés).

La présence des anges au sein de la Crucifixion ne peut se justifier concrètement par la simple lecture des textes canoniques. De fait, aucune référence explicite ne renvoie à un cortège angélique durant cet épisode. Pourtant ces deux personnages, que l'on retrouve dans l'iconographie de l'Adoration de la Croix (telle que sur la Patène de Berezov)[593] et dans toutes les scènes intégrant une intervention divine (Annonciation, Résurrection, Théophanie, etc.), prennent part de façon récurrente à la Crucifixion à partir du VII^e^ siècle[594].

[593] Cf *Supra*, fig. 43.

[594] Cf. M.-C. SÉPIÈRE, « Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire », dans G. DUCHET-SUCHAUX (dir.), *L'iconographie : Études sur les rapports entre textes et images dans l'Occident médiéval*, coll. « Cahiers du Léopard d'Or, 10 », Paris, 2001, p. 239, n. 48, qui place par ailleurs, l'origine de cette combinaison iconographique dans l'espace oriental, et notamment sur les croix pectorales du VI^e^-VII^e^ siècle (*Ibid*., p. 227, note 34).

Nous trouvons quelques exemples dans les créations d'origine orientale ou sous influence orientale. Dans la sphère romaine, la fresque absidale de Santa Maria Antiqua expose deux cortèges d'anges figurés en pied de chaque côté du Christ en croix, le tout surmonté de deux séraphins et deux chérubins (Fig. 60)[595]. Mais ici, leur position les présente clairement en acte d'adoration devant le Sauveur crucifié, caractéristique visiblement utilisée pour la décoration de l'« ombelle » de Jean VII[596]. Sur l'icône du Mont Sinaï, en revanche, les anges, réduits au nombre de quatre, surmontent deux à deux le Christ en croix (Fig. 66). En buste, leur attitude est semblable à celle rencontrée dans les peintures monumentales de notre documentation. Il est à noter toutefois que sur cette icône, les créatures angéliques émergent d'une zone spatiale délimitée par une bordure, signifiant le ciel supérieur, demeure de Dieu[597]. Or, cette spécificité n'est pas clairement identifiable dans les deux décors d'Olevano et Santi Nereo e Achilleo : la démarcation n'est pas aussi franche ; elle est toute au plus suggérée par la place des anges dans la zone supérieure de la composition délimitée par la traverse de la croix. C'est d'ailleurs peut-être le même parti pris qui a été adopté dans la Crucifixion de Santi Giovanni e Paolo sur le Celio à Rome (oratoire sous la basilique). Cette peinture – datée, rappelons-le, de la fin du VIII^e^ siècle ou du début du IX^e^ siècle – intègre dans sa composition quatre protagonistes en buste et nimbés jaillissant deux à deux derrière le *patibulum* (Fig. 22). Toutefois, en l'absence d'ailes, leur identification en tant que créatures angéliques reste difficile[598].

La combinaison associant les créatures angéliques au Crucifié a en revanche trouvé une large diffusion dans les Crucifixions d'origine insulaire (ou sous influence insulaire) et occidentale[599]. De fait, les « artistes » semblent avoir préféré dans cet

[595] Sur cette iconographie, voir entre autres M. ANGHEBEN, « Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 54, 2011, p. 113-142.

[596] M.-C. SÉPIÈRE, « Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire », *op. cit*., p. 239, n. 48. Pour une analyse du cycle christologique de cette pièce d'étoffe : J. CROQUISON, « Un précieux monument d'art byzantin de l'ancien trésor de Saint-Pierre : l' « ombelle » de Jean VII », dans *Rivista di Archeologia Cristiana*, 58, 1968, p. 49-105.

[597] Sur l'analyse du ciel dans l'iconographie chrétienne : A. GRABAR, « L'Iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Âge », dans *Cahiers archéologiques*, 30, 1982, p. 4-24.

[598] Ces personnages ont été identifiés au XIX^e^ siècle par le père Germano comme les quatre évangélistes, hypothèse reprise en 1904 par J. Reil (J. REIL, *Die frühchristliche Darstellungen der Kreuzigung Christi*, Leipzig, 1904, p. 79.). Plus récemment, R. Haussherr puis G. Curzi y ont plutôt vu une représentation d'anges bien que leurs ailes ne soient pas représentées (R. HAUSSHERR, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn, 1963, p. 128 ; G. CURZI, « La decorazione medievale del Oratorio del SS. Salvatore sotto la basilica dei SS. Giovanni e Paolo a Roma », dans *Arte d'Occidente, temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. II, Roma, 1999, p. 609-610). À moins qu'il ne s'agisse de prophètes comme ceux encadrant la croix glorieuse dans l'abside mosaïquée de Sant'Apollinare in Classe à Ravenne (VI^e^ siècle) ?

[599] M.-C. SÉPIÈRE, « Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire », *op. cit.*, p. 239, n. 48.

espace géographique le schéma intégrant les anges au-dessus de la croix plutôt que celui avec les astres[600]. Que l'on observe la Crucifixion de Saint-Gall ou celle dans le manuscrit de Durham, les créatures célestes, représentées en pied, arborent une allure passive, ou du moins statique[601], leur conférant une dimension d'anges-gardiens. Sur la plaque d'Athlone (VIII[e] siècle), ce sont des séraphins qui encadrent la croix dans la partie haute de la composition (Fig. 73).

Figure 73 : *Plaque d'Athlone*, Musée de Dublin, *Crucifixion*, VIII[e] siècle (d'après P. THOBY, 1959, pl. XI)

Les créations émanant des ateliers carolingiens offrent également de nombreux exemples de l'emploi de cette combinaison iconographique. Dans ces exemples peints ou sculptés, les anges sont généralement représentés en vol juste au-dessus de la croix, seuls ou en complément des astres. En effet, dans le sacramentaire de Gellone[602], le Christ en Croix est surmonté de deux anges, représentés chacun une main tendue en direction du Christ et plongeant vers lui (Fig. 67). Cette « garde divine ayant une

[600] Cf *Supra,* 4.3 L'émergence progressive de la figure du Crucifié.

[601] M.-C. SÉPIÈRE, « Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire », *op. cit*.

[602] Paris, BNF, Lat. 12048, fin du VIII[e] siècle, fol. 143 v.

fonction de présentation »[603] rappelle les anciennes figures des anges-victoires, des génies ailés du répertoire antique[604]. Ce type de figuration a également été utilisé sur le plat de reliure de l'Évangéliaire de Lindau (Fig. 74) et sur la plaque de reliure des Évangiles de Verdun (Fig. 75), où la fonction de psychopompe de ces créatures est davantage mise en avant par leur gestuelle similaire à celle de nos deux exemples monumentaux. Dans ces exemples, tout comme à Olevano sul Tusciano et Santi Nereo e Achilleo, les anges sont figurés en nombre pair et se répondent symétriquement de part et d'autre de la croix. Ils tendent leurs mains en direction du supplicié, prêts à recueillir son âme. La règle de symétrie n'est cependant pas un principe absolu puisque sur l'ivoire des Péricopes d'Henri II (Fig. 72), les anges sont au nombre de trois : celui au centre a les mains voilées (pour recueillir l'âme du Christ ?), alors que les deux autres tiennent des objets difficilement identifiables[605].

Figure 74 : *Évangéliaire de Lindau*, New York, Pierpont Morgan Library, M. I, *Crucifixion*, vers 880 (d'après M.-C. SÉPIÈRE, 1994, pl. XVIII)

[603] M.-C. SÉPIÈRE, « Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire », *op. cit.*, p. 239, n. 48.

[604] *Ibid*.

[605] Stanley Ferber les identifie aux instruments de la Passion (S. FERBER, « Crucifixion iconography in a group of Carolingian ivory plaque », *op. cit*., p. 324), mais il n'est pas improbable que l'ange de droite tienne ce qui semble être une chandelle.

Figure 75 : Plat de reliure des *Évangiles de Verdun*, Londres, Victoria and Albert Museum, n° 250, *Crucifixion*, ivoire, vers 860-870 (© Victoria and Albert Museum)

Comme l'a suggéré M.-C. Sépière, les quelques exemples évoqués ici démontrent qu'il est bien difficile de dresser une typologie de ces personnages dont les caractéristiques figuratives divergent d'un décor à l'autre[606]. Qu'ils soient présentés adorants, éplorés, présentant le Sauveur ou en qualité de psychopompe, les anges attestent de la présence divine lors de la mort du Christ, mettant, de fait, en valeur sa qualité de Fils de Dieu.

1.2.3 Les personnages terrestres

Parmi les protagonistes convoqués de façon récurrente dans les compositions se trouvent la Vierge et Jean d'abord, le porte-lance et le porte-éponge ensuite, personnages que nous nommons ici « terrestres » en raison de leur emplacement sous la croix et leur statut. Tous sont reconnaissables par leur emplacement dans la

[606] M.-C. SÉPIÈRE, « Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire », *op. cit.*, p. 239, n. 48.

composition, mais également par leur figuration, dont la physionomie, la gestuelle et les attributs montrent l'usage d'une répétitivité dans leur représentation.

Marie et Jean

La Vierge et Jean sont deux protagonistes qui revêtent une importance particulière dans la scène de la Crucifixion, importance qui se traduit par leur récurrence dans les peintures, mais également par leur place au sein de la composition. Ces deux personnages interviennent clairement dans sept peintures (Cimitile, Müstair, Olevano sul Tusciano, San Clemente, Santi Nereo e Achilleo, San Vincenzo al Volturno, Trèves), ainsi que dans les décors de Vallerano et de l'ancienne basilique vaticane[607]. La réunion de ces deux personnages au pied de la croix renvoie au passage johannique du Christ confiant sa mère et son disciple l'un à l'autre. Cette lecture est corroborée à San Vincenzo al Volturno par la présence de deux inscriptions rapportant les paroles du Christ : *MVLIER ECCE FILIVS TVVS* et *FILIVS ECCE MATER TVA*[608]. Tous deux peints dans la zone médiane de la composition, la Vierge est toujours placée à la droite de son fils et Jean apparaît de l'autre côté. Ainsi, placés en regard l'un de l'autre, ils se répondent de chaque côté de la croix. Chacun est représenté en pied et est coiffé d'un large nimbe brun ou jaune, cerné d'un fin trait blanc ou rouge. Ils sont nommés par des inscriptions : *SANCTA MARIA*, *SANCTUS IOHANNES*[609].

Marie est vêtue d'une longue tunique blanche, bleue ou rouge, complétée à San Vincenzo par une sorte de ceinture où l'un des pans richement orné retombe le long de sa tunique. Sa tête est recouverte par une large pièce d'étoffe qui, dans bien des cas, enveloppe également ses bras, voire ses mains. Ce manteau est désigné dans la tradition grecque par le terme de *maphorion* et s'apparente à la *palla* antique. Cette pièce de tissu est toujours de la même couleur que celle employée pour le *perizonium* du Christ (ocre-rouge, bleue ou blanche), établissant ainsi un lien visuel entre la mère et son fils. Elle est à Cimitile couronnée de la *mitrella*. Tournée de trois quarts en direction de la croix, elle regarde son fils. Son allure est généralement assez statique, excepté à Trèves où elle amorce un pas en direction de la croix. La gestuelle qui lui est appliquée reste codifiée : elle tend généralement les deux mains en direction du Christ ou, dans certains cas, porte

[607] La présence de la Vierge et de Jean est attestée dans ces deux derniers décors par d'anciens témoignages : la description de Bertini Calosso pour Vallerano et celle de Grimaldi pour San Pietro in Vaticano. Cf. Not. 9 et 13.

[608] Ces *tituli,* peints en lettres blanches et aujourd'hui difficilement lisibles, couraient de part et d'autre de la croix, au-dessus de la traverse.

[609] La Vierge est nommée à Olevano sul Tusciano, San Vincenzo al Volturno et Trèves ; Jean, lui, est accompagné d'une inscription uniquement dans ces deux dernières peintures.

sa main droite à sa joue, le bras étant soutenu au niveau du coude par la main gauche. Ces deux gestes traduisent l'affliction de la mère face au spectacle qu'elle contemple[610].

Placé de l'autre côté de la croix, Jean répond à la Vierge en arborant une attitude similaire : légèrement tourné en direction du Christ, il amorce un pas dans sa direction en le regardant. Il apparaît sous les traits d'un jeune homme imberbe, vêtu d'une longue tunique blanche, parfois ornée et drapée d'un manteau ocre-jaune, rouge ou bleu, en l'occurrence le pallium antique, et ne porte généralement pas de chaussures ou de sandales. Jean est ici présenté comme l'évangéliste, puisque de sa main gauche, il tient un rouleau ou un codex, l'Évangile. Sa gestuelle est sensiblement la même que celle adoptée pour la Vierge, puisqu'il désigne bien souvent de sa main droite le Christ en signe de présentation[611], attitude parfois interprétée comme un geste d'acclamation[612]. Ainsi, tenant l'Évangile, Jean devient, avec la Vierge, le témoin privilégié des événements attestant de la véracité de la mort du Fils de Dieu sur la croix pour le Salut de l'humanité. Dans les cas de Trèves et de San Vincenzo al Volturno cependant, la gestuelle appliquée à l'apôtre montre davantage d'empathie, puisqu'il esquisse le même geste que la Vierge, affichant ainsi l'expression de la douleur face au spectacle qui se déroule devant ses yeux.

Longin et Stephaton

Le porte-lance et le porte-éponge sont également deux personnages intervenant de façon récurrente dans les compositions : nous les retrouvons dans les fresques de Müstair, Cimitile, Vallerano, Trèves, Saint-Pierre-les-Églises, Santi Nereo e Achilleo, Riva San Vitale et Olevano sul Tusciano.

---

[610] Le geste de la main portée à sa joue est, selon H. Kerner, déjà utilisé dans l'art grec du V^e^ siècle av. J.-C. (M.-C. SÉPIÈRE, « Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire », *op. cit.*, p. 240, n. 50). Réutilisé par la suite dans l'art romain, ce geste est appliqué d'abord aux figures des pleurants dans l'art funéraire, puis à celles des captifs dans l'iconographie triomphale impériale. Il connaît ensuite une éclipse pendant près de cinq siècles et trouve sa réhabilitation dans le contexte iconographique carolingien. Sur l'évolution du geste et sa lecture : D. C. SCHORR, « The Mourning Virgin and St John », dans *The Art Bulletin*, 22/2, 1040, p. 61-69. Ainsi, combiné aux yeux ouverts, le geste de la main portée à la joue est une traduction visuelle exprimant la douleur (F. GARNIER, *Le langage de l'image*, vol. I : *Signification et Symbolique*, Paris, 1982, p. 181 ; ID., *Le Langage de l'image*, vol. II : *Grammaire des Gestes*, Paris, 1989, p. 118-120). Cette lecture est partagée par de nombreux auteurs, dont C. FRUGONI, *La Voce delle Immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, 2010 (en part. son chapitre II : « Il linguaggio del dolore, i gesti della parola », surtout p. 49-51) ; M. EXNER, *Die Fresken der Krypta von st. Maximin in Trier und ihre Stellung in der spätkarolingischen Wandmalerei*, Trier, 1989, p. 102.

[611] Nous entendons ce terme dans l'acception de F. Garnier, c'est-à-dire une « action de faire voir, de montrer un objet ou une personne [ici le Christ] à un tiers [ici le spectateur de la peinture] […] » (F. GARNIER, *Thésaurus Iconographique : Système descriptif des représentations*, Paris, 1984, p. 80).

[612] G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, vol. II, *op. cit.*

Non nimbés et prenant généralement appui dans la partie basse de la composition, ces deux protagonistes font référence respectivement à l'épisode de l'éponge de vinaigre donnée au Christ lorsqu'il est en croix (Mt 27, 48 ; Mc 15, 36 ; Lc 23, 36 et Jn 19, 29) et au passage de la transfixion (Jn 19, 34).

Comme nous l'avons vu plus haut, la tradition a très rapidement confondu le centurion reconnaissant la divinité du Christ, nommé Longin dans les apocryphes (*Actes de Pilate* et *Lettre de Pilate à Hérode*), avec le soldat ayant transpercé le flanc du Christ après sa mort constatée[613]. La fusion entre les deux personnages est difficilement datable. Elle est néanmoins, de fait, déjà connue à notre époque, puisque dans les peintures de Trèves et de Saint-Pierre-les-Églises, le personnage est nommé en tant que tel par une inscription (Not. 10)[614]. Cette fusion du porte-lance avec le centenier est aussi sûrement présente sur le plat de reliure des Évangiles de Verdun (Fig. 76) et sur la plaque de reliure un peu plus tardive d'Adalbéron (Fig. 77) : dans ses deux exemples, le soldat ne brandit pas sa lance en direction du Crucifié, mais lève la main droite en le regardant. Le peintre de Vallerano a également eu recours aux *tituli*, mais l'inscription qui nomme le porte-lance présente cependant une variante, puisqu'il est accompagné du nom *LOLCCINUS*. L'origine de cette dernière version reste assez énigmatique ; en revanche, tous les chercheurs s'accordent à voir un lien étymologique entre le nom *Longinus* et la latinisation du mot *logchē*, terme grec utilisé dans le récit johannique pour désigner la lance[615].

[613] Cf *Supra* 3.2.1 Les *Actes de Pilate*.

[614] Le centurion est également nommé Longin dans certaines sources, et notamment dans le *Liber questionum in evangeliis*, 27, 54, CCSL 108F, 2003, p. 446-447) qui date du VIII^e^ siècle.

[615] Pour ne citer que certains d'entre eux : R. J. PEEBLES, *The Legend of Longinus in Ecclesiastical Tradition and in English Literature, and its connection with the Grail*, Baltimore, 1911, p. 5 ; R. GOUNELLE, Z. IZYDORCZYK, *L'évangile de Nicodème ou les Actes faits sous Ponce Pilate (recension latine A), suivi de la Lettre de Pilate à l'empereur Claude*, Turnhout, 1997, p. 155.

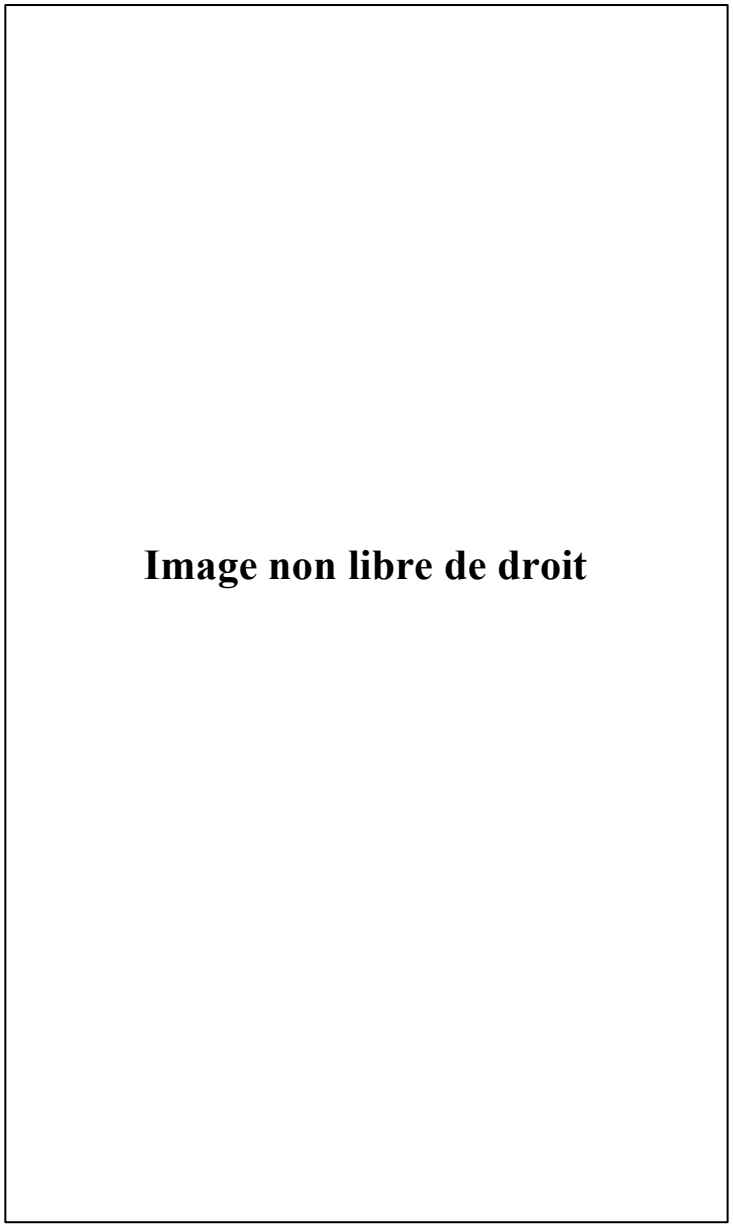


Figure 76 : Plat de reliure des *Évangiles de Verdun*, Londres, Victoria and Albert Museum, n° 250, *Crucifixion*, detail : figure de Longin, ivoire, vers 860-870 (© Victoria and Albert Museum)

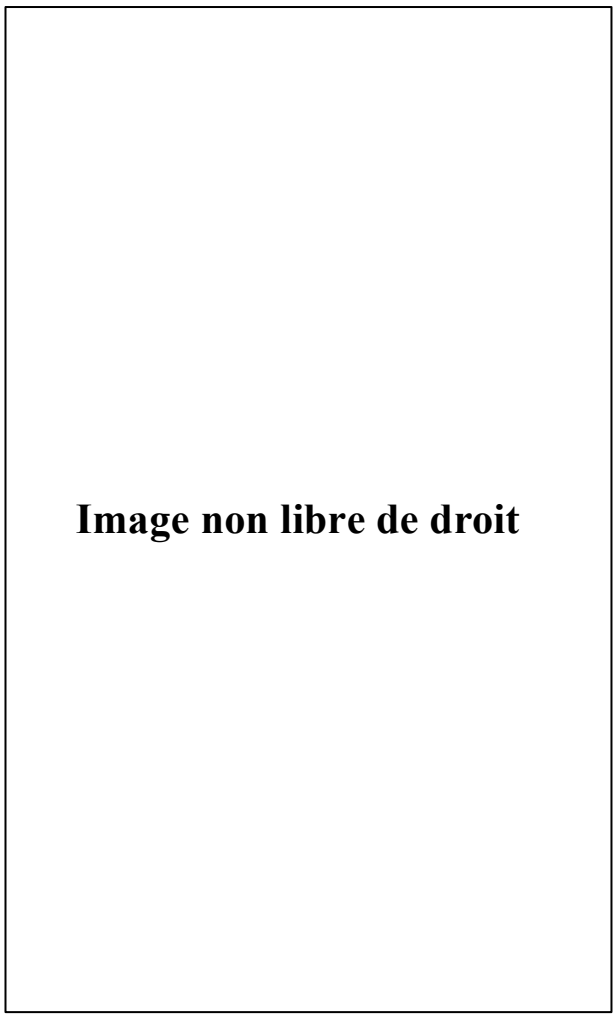


Figure 77 : Plat de reliure d'Adalbéron de Metz, Metz, Musée de la Cour d'Or, inv. 3550, *Crucifixion* et *Tétramorphe*, ivoire, vers 1000 (© Musée de la Cour d'Or de Metz)

Le porte-éponge est, quant à lui, nommé traditionnellement Stephaton (ou Stefaton). Contrairement à Longin, son nom n'est inscrit que dans le décor trévirois[616], et trouve une variante dans la fresque de Vallerano, dans laquelle il est nommé « *CALPURNIUS* »[617], version grecque du nom de Stephaton selon S. Piazza[618]. L'origine de cette dénomination reste cependant obscure. De fait, bien que *Calpurn* ait été

[616] La présence de cette inscription contredit la thèse de R. J. Peebles qui datait du XI^e^ siècle les premiers témoins du nom du porte-éponge dans l'iconographie (R. J. PEEBLES, *The Legend of Longinus… op. cit.*). Cette thèse a d'ailleurs été reprise par W. C. Jordan, puis par M.-C. Sépière (W. C. JORDAN, « The last tormentor of Christ : an image of the jew in ancient and medieval exegesis, art, and drama », dans *The Jewish Quarterly Review*, LXXVIII, 1987, p. 21-47 ; M. C. SÉPIÈRE, « Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire », *op. cit.*, p. 223).

[617] Ce nom est également employé dans la Crucifixion romaine de Sant'Urbano alla Caffarella, œuvre datée du XI^e^ siècle.

[618] S. PIAZZA, « Une communion des apôtres en Occident : le cycle pictural de la Grotta del Salvatore », *op. cit.*, p. 149.

longtemps considéré par les chercheurs comme un possible dérivé de *calamos* (terme désignant le roseau chez Marc et Matthieu)[619], il est difficilement concevable selon W. C. Jordan, d'établir un lien étymologique[620]. En revanche, attribuant cette origine à la sphère orientale, l'auteur remarque de fortes similitudes entre le nom donné au porte-lance et le mot *stephanos*, qui désigne la couronne d'épines (Mt 27, 29 ; Mc 15, 17 et Jn 19, 2 et 5)[621]. L'association iconographique entre le soldat et la couronne d'épines n'apparaît cependant pas logique car elle propose une combinaison véritablement antagoniste. En effet, chez les Pères et les exégètes plus tardifs, le porte-éponge est perçu comme l'image négative du Juif incrédule alors que la couronne possède une valeur positive. Remarquant que des inscriptions nommaient bien souvent certains éléments de l'image de la Crucifixion, W. C. Jordan suppose que le nom de Stephaton serait le résultat d'une erreur de lecture. Selon lui, le terme *stephanos* (qui désignait la couronne d'épines et devait apparaître à la droite du Christ au-dessus de la traverse), aurait été compris à un moment donné comme le nom du porte-éponge placé juste en dessous de la traverse, assimilation relayée peu à peu à travers les compositions. Bien que cette hypothèse soit très séduisante, elle contient ses propres limites. Comme le précise l'auteur à la fin de son article[622], cette transposition erronée entre le nom de la couronne et le soldat suppose que l'iconographie de la Crucifixion connaisse une certaine stabilité. Nous l'avons vu précédemment, les créations orientales connaissent il est vrai l'application d'un schéma assez stable depuis le manuscrit de Rabula. Néanmoins, ni dans cette peinture ni sur les ampoules provenant de Terre Sainte, le terme de *stephanos* ou le nom de Stephaton n'y est inscrit. De plus, aucune représentation orientale ou occidentale antérieure à l'époque qui nous intéresse – du moins, qui nous soit connue – ne nomme le porte-éponge[623]. D'un point de vue iconographique, seule la Crucifixion du Mont Sinaï intègre la couronne d'épines[624],

[619] Les études anciennes sur l'iconographie chrétienne ont émis l'hypothèse que le nom de Stephaton était peut-être une version corrompue du terme *spoggon* qui signifie l'éponge. Cependant, comme le signale S. Piazza, le nom Calpurnius est le nom d'origine grecque de Stephaton et était très répandu dans le monde romain (*Ibid*., p. 149).

[620] W. C. JORDAN, « *Stephaton* : The origin of the name », dans *Classical Folia*, XXXIII/1, 1979, p. 83-86.

[621] W. C. Jordan en vient ainsi à rechercher l'origine du nom de Stephaton dans le terme « *stepheîn* » (*Ibid*.).

[622] *Ibid*., p. 86.

[623] En revanche, dans des Crucifixions du X^e^ siècle décorant les parois des églises de Cappadoce (Kokar kilise par exemple, ou encore Thokali kilise 2), le porte-éponge apparaît sous le nom d'Ésope (C. JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce Médiévale*, *op. cit.*, p. 223), établissant ainsi un lien étymologique avec la branche d'hysope.

[624] Cette icône est, selon K. Weitzmann, le premier exemple figuratif qui intègre la couronne d'épines dans l'iconographie de la Crucifixion. L'auteur justifie l'introduction de cet élément par la présence de la

caractéristique iconographique absente du décor plus tardif de Santa Maria Antiqua. Cependant, l'exégèse patristique voyait dans le Christ en croix, le lieu du couronnement du Fils de Dieu[625]. Ainsi, l'association entre le terme de *stephanos* et le personnage du porte-éponge nous semble envisageable ; elle serait cependant à considérer non par la présence de la couronne d'épines qui aurait été nommée dans l'image plastique, mais davantage par une inscription située au-dessus de la scène pouvant faire référence au Roi de gloire couronné lors de sa mort sur la croix.

La représentation de Longin et Stephaton obéit aux mêmes règles que celles adoptées pour le couple Marie/Jean, puisqu'outre leur figuration « en couple », ils se répondent de part et d'autre de la croix. De fait, lorsqu'ils s'intègrent à la composition – choix majoritairement retenu dans notre documentation –, les deux soldats s'intercalent entre le couple Marie/Jean et la croix, juste sous la traverse : le porte-lance à la droite du Christ, le porte-éponge à sa gauche[626]. La présence de l'un appelant généralement celle de l'autre, il est par conséquent envisageable que le décor de Roccasecca, qui comprend le personnage de Longin à la droite du Christ, ait également comporté Stephaton, dans sa partie droite aujourd'hui perdue[627]. Si tel était le cas, cette fresque, avec celle de Riva San Vitale, seraient les deux seuls décors à représenter exclusivement les soldats au pied de la croix.

L'attitude de ces deux soldats est semblable. En effet, tous deux effectuent un pas en direction de la croix en brandissant leur instrument respectif en direction du Christ :

---

relique de la sainte couronne dans l'église de Sion qui faisait l'objet d'un culte local (M. EXNER, « Saint-Maximin de Trèves. Relation entre programme artistique et usages liturgiques dans une crypte du haut Moyen Âge », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge,* Actes du V^{e} colloque d'art mural, cahiers 2, Saint-Savin, 1993, p. 42).

[625] En effet, dans cette conception, le Christ est le Roi de Gloire, descendant de la lignée davidique et fils de Dieu, couronné sur la croix révélant sa divinité. Parmi les nombreux exemples : EPHREM DE NISIBE, *Hymnes pascales*, éd. F. CASSINGENA-TRÉVEDY, Paris, SC 502, 2006, p. 54, p. 77, p. 83, p. 218-219.

[626] Cette disposition des personnages de chaque côté du Christ est déjà adoptée dans les exemples plus anciens d'origine orientale. Or, les textes – qu'il s'agisse des sources ou de la littérature – ne précisent aucunement quel côté du flanc du Christ fut transpercé. D'où vient alors cette tradition iconographique ? Les artistes orientaux ont très tôt appliqué cette disposition (ampoules de Terre Sainte par exemple), mais les créations insulaires, qui préférèrent une composition associant le Christ et les deux soldats seulement, proposent une composition où les soldats sont inversés par rapport à la croix. Du reste, ce choix a probablement été adopté dans la Crucifixion de Riva San Vitale, du moins à une certaine époque comme en témoignent les traces picturales (Cf. Not. 5). Il n'est pas absent non plus des créations des XI^{e} et XII^{e} siècles, comme l'attestent la Crucifixion sculptée de Chassenon en Charente, ainsi que le chapiteau provenant de Saint-Pons-de-Thomières (Musée des Augustins à Toulouse).

[627] La représentation de la Vierge en pendant de Longin n'est pourtant pas à exclure, puisque nous retrouvons cette association dans la Crucifixion plus tardive de la grotte de Monte Monaco di Gioia précédemment citée. Cf Fig. 5.

la lance pour le premier[628], l'éponge placée à l'extrémité de la branche d'hysope pour le second. L'équipement du porte-éponge se complète du seau, appelé également *urceus*, contenant la mixture donnée au crucifié. Ces deux protagonistes sont pourtant bien souvent différenciés par leur tenue et/ou par leur physionomie, comme dans la fresque de Santa Maria Antiqua[629]. Placé de trois quarts, brun et barbu, Longin a le regard dirigé en direction de la tête du Christ. Il est vêtu d'une tunique courte ocre-rouge, rouge ou bleue, voire blanche, qui lui retombe au-dessus ou juste en dessous des genoux et qui surmonte, à Trèves, une chemise blanche (visible à l'encolure et aux emmanchures de la tunique). Les manches longues et étroites, la tunique est resserrée à la taille par une ceinture grise, bleue, ou noire, parfois ornée telle qu'à Müstair. Sa forme rappelle celle de la chainse ou de la cotte, voire de la casaque portée par les francs. Le porte-lance porte également parfois un pantalon à jarretière avec des bottes en cuir (Trèves) ou des chausses ou des braies surmontant des bottillons. Dans la fresque de Roccasecca, la forme de ses chaussures (chausses surmontées de lacets s'enroulant autour du mollet) est une spécificité qui rappelle les chausses locales, les *ciocie*. La tenue de ce personnage est parfois complétée d'un manteau rejeté sur l'arrière telle une cape comme à Olevano sul Tusciano, ou attaché par une agrafe et décalé sur l'une des épaules rappelant ainsi le *sagum*[630], comme dans l'église poitevine. Sa panoplie est parfois complétée d'une coiffe : un chapeau tronconique à Roccasecca ou un casque pointu à Saint-Pierre-les-Églises[631]. Il est certain qu'à travers l'apparence vestimentaire du soldat, nous avons ici ou là l'imbrication d'éléments du vestiaire contemporain.

Stephaton, quant à lui, est généralement peint de profil, voire de trois quarts de dos ; son regard est dirigé plutôt en direction du torse du Christ. Bien souvent imberbe, il porte néanmoins à Cimitile une barbe et une moustache blanches (originellement blondes ?), comme à Santa Maria Antiqua. Nous retrouvons la tunique courte à manches longues et ceinturée à la taille observable chez Longin, mais sa couleur diffère généralement de celle choisie pour son homologue (gris, ocre-rouge ou rouge). Il porte également des braies ou des chausses (bien qu'à Cimitile ses jambes soient nues) et des

[628] La lance est constituée d'une longue hampe en bois rectiligne terminée par une pointe acérée, excepté à Roccasecca où la hampe est courbée. Cette forme, assez inhabituelle, a également été employée dans la Crucifixion de Sant'Urbano alla Caffarella où elle prend la forme d'un zigzag.

[629] Cf. Fig. 7.

[630] Le *sagum* (ou *saie*) est une pièce d'étoffe faisant office de manteau, que l'on attachait par devant et que l'on rejetait sur l'une des épaules (J. RUPPERT, *Le Costume*, vol. I : *L'Antiquité et le Moyen Âge*, Paris, 1942, p. 32-35).

[631] C. Heitz identifiait la coiffe du porte-lance de Saint-Pierre-les-Églises à un bonnet phrygien, mais cette identification nous semble peu probable (C. HEITZ, « Passion et Résurrection du Christ à Saint-Pierre-les-Églises », dans P. DE CLERCK *et al.* (dir.), *Rituels. Mélanges offerts au Père Gy*, Paris, 1990, p. 315).

bottillons. Dans certaines peintures, Stephaton se dote d'autres caractéristiques vestimentaires qui l'identifient clairement à un soldat. En effet, à Cimitile, il porte le fourreau d'une épée à sa ceinture[632]. La panoplie martiale est davantage affirmée dans la fresque de Saint-Pierre-les-Églises – et peut-être dans celles de Trèves et d'Olevano –, puisque le porte-éponge semble porter ce qui s'apparente à un camail[633] qui lui recouvre la tête et le cou, pièce complétée dans l'église poitevine d'un casque bombé ou d'un bonnet rond et, dans la grotte de Vallerano, d'une cuirasse rouge[634].

Ainsi, ces deux protagonistes sont tous deux dépeints en soldats. Pour Longin, cette spécificité rappelle à la fois le récit johannique, mais aussi l'association du personnage du porte-lance avec le centenier matthéen. Ce type de représentation s'inscrit dans une longue tradition figurative, puisque nous retrouvons une figuration semblable dans les précédents iconographiques principalement orientaux[635]. En revanche, pour Stephaton, l'image pallie ici à l'imprécision des textes de Marc, Matthieu et Jean qui désignent le porte-éponge comme un personnage anonyme : les artistes semblent avoir préféré ici la source lucanienne qui, seule, précise qu'il s'agit d'un soldat (Lc 23, 36).

Ces deux protagonistes sont généralement distingués par des particularités physionomiques notables. Cette distinction traduit-elle une acception différente de ces personnages dans le rôle et le statut qui leur sont accordés ? Du côté de l'exégèse, la distinction entre ces deux protagonistes est nettement marquée : alors que le porte-éponge est considéré comme l'image du Juif hostile[636], orgueilleux et perdu dans l'erreur[637], le porte-lance prend une valeur positive en devenant le symbole de la

---

[632] Dans la peinture antérieure de Santa Maria Antiqua, c'est Longin qui porte le glaive à sa ceinture.

[633] Le camail est une pièce de peau, puis de maille, protégeant la tête, le cou et les épaules (F.-O. TOUATI (dir.), *Vocabulaire historique du Moyen Âge (Occident, Byzance, Islam)*, Paris, 2000 (3e édition), p. 52.

[634] Le personnage porte peut-être également une épée et un bouclier (Not. 13).

[635] Cf *Supra*, 4.3 L'émergence progressive de la figure du Crucifié.

[636] Cette interprétation est notamment visible dans le *Liber questionum in evangeliis*, 27, 54, CCSL 108F, 2003, p. 447.

[637] Assimilant les deux séquences du don de fiel à celui de vinaigre, les Pères puis les exégètes postérieurs ont attribué au personnage du porte-éponge un caractère antisémite. Ainsi, le fiel et le vinaigre représentent dans la pensée augustinienne (notamment AUGUSTIN, *In Iohannis Evangelium Tractatus* CXIX, 4, CCSL 36, 1954, p. 659), l'orgueil et la perfidie des Juifs (W. C. JORDAN « The last tormentor of Christ : an image of the jew in ancient and medieval exegesis, art, and drama », *op. cit.*, p. 30). Il en va de même chez de nombreux auteurs, parmi lesquels figurent Ambroise (AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'évangile de S. Luc*, t. II, Livre X, 124, éd. G. TISSOT, Paris, SC 52 bis, 1976, p. 196), Alcuin (ALCUIN, *Commentatorium in Joannem*, Lib. VII, PL 100, col. 984-985), ou encore Raban Maur (RABAN MAUR, *Expositio in Matthaeum*, VIII, 27, 48, CCCM 174A, 2000, p. 756). Nous retrouvons le même discours chez les auteurs grecs plus tardifs signalés dans l'étude de W. C. Jordan (*Ibid.*). Cet auteur souligne par

conversion[638]. Comme, nous l'avons vu plus haut, ce personnage a très tôt fusionné avec le centenier reconnaissant la divinité du Christ. Or, pour les Pères de l'Église, le centenier matthéen représente la conversion et la foi dans l'Église du Christ[639] et le porte-lance, celui qui donne naissance à l'Église. Cette lecture a donné naissance à une légende[640], qui confère à Longin un statut particulier à valeur positive. En effet, la *Vita* rapporte que ce personnage, aveugle, aurait retrouvé la vue lorsqu'il reçut dans les yeux le Précieux Sang jaillissant du flanc du Christ au moment de la transfixion. Converti et ayant fuit en Orient pour prêcher la bonne parole, il y mourut en martyr[641]. Cette légende, qui s'illustre particulièrement au XIII^{e} siècle dans la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine, était connue en Occident pour la période qui nous intéresse : saint Longin est cité dans le martyrologe de Saint-Gall et sa *Vita* a été copiée par Bède, Raban Maur et Notker[642]. Du point de vue du fait iconographique, nous avons semble-t-il une évocation de cette conversion miraculeuse dans la Crucifixion peinte du Codex 51 Saint-Gall (Fig. 78), évangéliaire irlandais datant de la fin VIII^{e} ou du début du IX^{e} siècle[643]. Bien que moins éloquente, la peinture de Santa Maria Antiqua illustre peut-être également cette légende[644].

---

ailleurs que cette orientation du personnage de Stephaton tend à s'affirmer dans les écrits à partir de la fin du XI^{e} siècle, évolution qui se traduira dans l'art par une stigmatisation beaucoup plus affirmée.

[638] H. FILLITZ, « Die religiöse Reform und die Bildende Kunst der Karolingerzeit ; die Elfenbein », dans A. A. SCHMID (dir.), *Riforma religiosa e arti nell'epoca carolingia*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna, 1983, p. 59-69.

[639] Notamment pour Bède dans sa glose sur l'Évangile de Luc : BÈDE, *In Lucae Evangelium expositio*, PL 92, col. 620 (C. FRUGONI, *La voce delle Immagini… op. cit.*, p. 171-172)

[640] Cette légende aurait été créée en Orient et se serait propagée en Occident par le biais de la diffusion des *Actes de Pilate* (R. J. PEEBLES, *The Legend of Longinus… op. cit.*, p. 5).

[641] Sur le contenu de la légende et sa diffusion : voir *Ibid*.

[642] *Ibid*., p. 15-16. Voir PL 94, col. 859 ; PL 110, col. 1135 et PL 131, col. 1055.

[643] Le miracle est évoqué par un trait en zigzag qui part de la plaie du Christ et se dirige vers les yeux de Longin (R. J. PEEBLES, *The Legend of Longinus… op. cit.*, p. 48).

[644] Sur le développement iconographique de la légende de la cécité de saint Longin : K. BERG, « Une iconographie peu connue du Crucifiement », dans *Cahiers archéologiques*, 9, 1957, p. 319-328.

Figure 78 : *Évangéliaire de Saint-Gall*, Saint-Gall, Stiftsbibliothek, Cod. Sang. 51, *Crucifixion*, détail : figure de Longin, 2e moitié du VIIIe siècle (d'après J. O'REILLY, 2013, fig. 2)

Pour les peintures qui nous intéressent en revanche, il est plus difficile d'affirmer que cette légende ait clairement guidé la composition, la conservation des décors ne permettant pas toujours de distinguer si le flux de sang de la plaie de côté était représenté. De fait, seuls les décors de Riva San Vitale et de Vallerano présentent clairement le flux s'échappant de la plaie[645] associé au personnage du porte-lance. Mais le lien visuel entre ces deux composantes n'est pas aussi explicite que dans le manuscrit de Saint-Gall. Pourtant, un détail du décor de Saint-Pierre-les-Églises nous semble intéressant à signaler : certes, la plaie de côté ne semble pas explicitement peinte – du moins en l'état actuel de la peinture –, mais Longin présente des caractéristiques iconographiques tout à fait singulières que l'on retrouve dans les personnages des Mages chevauchant de la scène voisine. En effet, tous ces protagonistes sont vêtus de la même manière (tunique grise surmontée d'une saie) et tiennent chacun une lance à cran d'arrêt. Or, dans sa thèse récemment soutenue, M. Beaud a démontré que ces Mages étaient, à travers l'iconographie et la scénographie mises à l'œuvre, des figures

[645] Rappelons que pour la Crucifixion de Vallerano, Bertini Calosso signalait la présence d'un flux composé de touches rouges et blanches, faisant ainsi explicitement référence au sang et à l'eau s'écoulant du flanc du Christ rapportés dans le récit johannique (S. PIAZZA, « Une communion des apôtres en Occident : le cycle pictural de la Grotta del Salvatore », *op. cit.*, p. 149).

signifiant la conversion[646]. Pour notre soldat, la même idée est donc peut-être suggérée, donnant ainsi une valeur positive au protagoniste.

Concernant le personnage de Stephaton, les représentations du Moyen Âge central et du Moyen Âge tardif le présentent comme un Juif infidèle. Sa valeur négative est matérialisée par certains signes distinctifs : une inscription le nommant *Judaeus*, des lettres hébraïques inscrites sur son vêtement, un chapeau pointu lui couvrant la tête, la présence de la Synagogue à ses côtés, orientation allant parfois jusqu'à la stigmatisation physique (lèvres épaisses et retroussées, nez crochu)[647]. Nous retrouvons d'ailleurs ces quelques caractéristiques dans la Crucifixion du *Benedictio fontis* de la Bibliothèque Casanatense, dont le style est très proche de celui adopté dans la peinture de Cimitile (Fig. 79). Dans les décors du IX^e^ et X^e^ siècle, nous sommes loin, nous semble-t-il, de cette stigmatisation, puisque d'une peinture à l'autre, le personnage de Stephaton présente des caractéristiques différentes. Du reste, il est vrai, l'interprétation antisémite ne peut être totalement exclue, notamment dans le décor de Trèves où le cryptogramme signifiant *Iudeus Infelix* est placé entre les deux soldats, et est donc visuellement rattaché à eux.

Figure 79 : *Benedictio Fontis*, Rome, Biblioteca Casanatense, CAS. 724 (B I 13) 2, *Crucifixion*, détail : figure de Stephaton, après 969 (d'après H. BELTING, 1968, pl. LXXIX)

[646] M. BEAUD, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^e^ au XII^e^ siècle. Le thème des Rois mages et sa diffusion*, thèse de doctorat sous la direction de D. Russo, Université de Bourgogne, Dijon, 2012.

[647] F. GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Âge*, vol. II, *op. cit.*, p. 95-98. Voir aussi : W. C. JORDAN « The last tormentor of Christ : an image of the jew in ancient and medieval exegesis, art, and drama », *op. cit.* ; R. STRASS, « The jewish hat as an aspect of social history », dans *Jewish Social Studies*, 4, 1942, p. 59-72.

1.2.4 Autres protagonistes complétant la scène

Hormis la Vierge, Jean, Longin, Stephaton et les personnages célestes, d'autres protagonistes complètent ici ou là la scène.

Les larrons

Les larrons, condamnés à mort avec le Christ, apparaissent clairement dans trois peintures : à Santi Nereo e Achilleo, à Müstair et à Vallerano. Il est également envisageable qu'ils aient intégré la composition de la Crucifixion de San Pietro in Vaticano, comme le suggère G. Grimaldi[648].

Leur mode de représentation fait écho à la séquence narrative à laquelle ces personnages se réfèrent. Ainsi, comme le précisent les textes (Mc 15, 27 ; Mt. 27, 38 ; Lc 23, 33 ; Jn 19, 18), les deux voleurs crucifiés encadrent le Christ, fermant latéralement la composition. Subissant le même supplice que le Christ, leur représentation présente de nombreuses similitudes formelles avec le Crucifié. En effet, leur croix latine, érigée sur un monticule à Vallerano et à Santi Nereo e Achilleo, est peinte dans les tons ocre-jaune ou bruns et décorée d'une plinthe. De même, les deux voleurs, se répondant symétriquement par rapport à la croix, sont habillés d'un simple linge jaune qui leur couvre les hanches et les cuisses, semblable à un *perizonium*. Ils sont représentés vivants, le corps de face et droit contre la croix. Ils ne présentent pas de flexions corporelles apparentes, excepté peut-être à Santi Nereo e Achilleo où le larron de droite semble avoir la tête légèrement inclinée vers le Christ. À Müstair, la posture corporelle du larron de droite, seul visible aujourd'hui, semble davantage relâchée, la tête légèrement inclinée ou tournée vers l'extérieur de la composition. Malgré ces similitudes, les deux voleurs sont distingués figurativement du personnage central du Crucifié : par leur taille plus réduite, qui semble les placer en arrière-plan de la composition, l'absence de nimbe, et leur mode de crucifiement, où leurs bras ne sont pas allongés contre la traverse, mais sont liés derrière cette dernière.

Malgré la distinction effectuée dans le texte de Luc et la *Déclaration de Joseph d'Arimathée*, distinction d'ailleurs maintes fois commentée par l'exégèse, il ne semble pas que les deux personnages fassent l'objet d'une différentiation dans les peintures, sauf peut-être à Müstair où l'inclinaison de la tête du voleur de droite pourrait évoquer le mauvais larron refusant de reconnaître la divinité du Christ. Néanmoins, cette distinction morale s'illustre parfois comme le montre le Codex de Würzburg où une

[648] G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica di San Pietro in Vaticano, Codice Barberini Latino 2733*, éd. R. NIGGL. *Codices ex Vaticanos Selecti,* 32, Cité du Vatican 1972, p. 140.

créature blanche escorte le bon larron, alors qu'une créature noire (le diable) accompagne le mauvais (Fig. 80)[649]. Selon L. Nees, nous avons ici peut-être l'une des premières figurations de la caractéristation des deux voleurs.

Figure 80 : *Codex de Würzburg*, Würzburg, Bibliothèque de l'université, *Crucifixion*, VIII^e siècle (d'après P. THOBY, 1959, n° 24)

Les saintes femmes

Les compositions de Cimitile et d'Olevano comportent dans leur partie droite, une sainte femme (Mt 27, 55-56 ; Mc 15-40 ; Lc 23, 49 et Jn 19, 25), dont l'identité n'est pas clairement établie. Placée juste derrière la Vierge, elle est voilée, nimbée, et vêtue comme la Vierge. Ses vêtements composés d'une tunique surmontée d'un ample manteau qui lui couvre la tête, les épaules et les bras et retombe en lourds plis, sont dans la même gamme de tons que celle employée pour dépeindre la Mère du Christ (tunique jaune et *palla* rouge à Olevano, *palla* bleue à Cimitile). En pied, elle est tournée en direction du supplicié qu'elle regarde et, à Olevano, esquisse un geste de tristesse en ramenant sa main gauche à sa joue. Ainsi, sa figuration est calquée sur celle de la Vierge qu'elle accompagne et soutient dans l'épreuve, et ce, même dans la gestuelle. Néanmoins, son attitude est plus retenue que celle de Marie, trahissant une émotion

[649] L. NEES, « On the image of Christ crucified in early medieval art », *op. cit.*, p. 360.

davantage contenue. En effet, dans la peinture d'Olevano, la Vierge est courbée en direction de la croix, alors que la sainte femme reste droite.

La fresque de Saint-Pierre-les-Églises accueille la figuration de Marie-Madeleine, personnage clairement identifiable par l'inscription qui l'accompagne (« *MARIA MAGDALENE* »). Dans ce décor, la femme repentie est placée à la gauche du Christ, en regard de la Vierge, prenant en quelque sorte la place habituellement dévolue à Jean. Cette association rappelle ainsi le récit johannique (Jn 19, 25). Debout et tournée de trois quarts vers Jésus, elle le regarde avec tristesse. Son émotion transparaît dans l'expression de son visage, ainsi que par sa main portée à sa joue. Comme la Vierge, elle est habillée d'une longue tunique surmontée d'une *palla*.

Les soldats

La scène de la Crucifixion se voit parfois amplifiée par la présence de la foule, ou du moins, de soldats, qui assistent en nombre au supplice du Christ. Selon l'aquarelle de Tasselli, ce choix iconographique aurait été effectué pour la Crucifixion de l'ancienne basilique San Pietro à Rome puisqu'à la gauche du Christ sont peints au moins trois personnages munis de lance, permettant d'y reconnaître des soldats[650]. Toutefois, rappelons ici l'écart d'une part entre la description écrite de Grimaldi et l'aquarelle de Tasselli, et d'autre part l'écart possible entre la peinture observée au XVI^{e} siècle et celle qui pouvait orner les murs de la basilique au IX^{e} siècle. Par contre, dans la peinture suisse de Müstair, ce choix a clairement été adopté, le peintre privilégiant ainsi une certaine narrativité de l'événement. Dans la partie droite de la composition, nous retrouvons le même type de personnages massés et tenant des lances, mais dont seules les têtes subsistent. Le regard tourné en direction du supplice, ils semblent avoir une position inactive de spectateurs. L'un d'entre eux se détache du groupe : situé juste à gauche du larron, il a le regard dirigé en direction du Christ. Leur attitude étant passive, il est peu probable qu'il s'agisse ici des soldats chargés de briser les jambes des larrons, comme nous pouvons l'observer dans la miniature du manuscrit d'Angers[651] (Fig. 81). En revanche, ce groupe de personnages fait probablement référence au centurion accompagné des soldats reconnaissant la divinité du Christ[652].

[650] G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica di San Pietro… op. cit.*, p. 140.

[651] Angers, Bibliothèque Municipales, MS 24, fol. 7 v.

[652] J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, *Müstair : Le pitture parietali medievali… op. cit.*, p. 168.

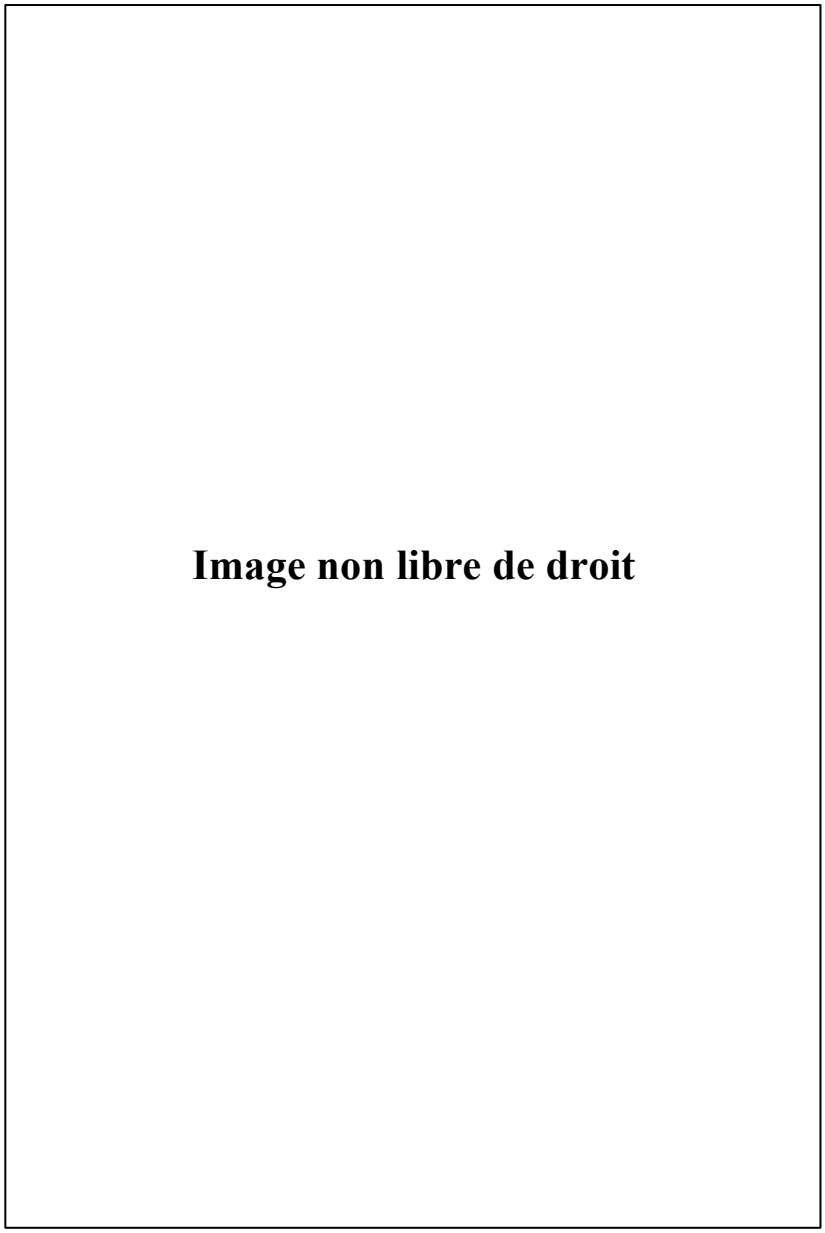


Figure 81 : Évangéliaire, Angers, Bibliothèque Municipale, MS 24, fol. 7v, *Crucifixion*, fin IX^e^- début X^e^ siècle (d'après d'après J. O'REILLY, 2013, fig. 9)

La présence des soldats est également attestée dans la peinture mosellane de Trèves, mais sous une forme quelque peu différente. En effet, le peintre a incorporé deux figures dans le bas de la composition. Intercalés entre le couple Longin/Stephaton et la croix, deux petits personnages sont peints en train de clouer les pieds du Christ. Leur position et leur attitude leur confèrent un aspect symétrique par rapport à la croix : tournés en direction du Christ, ils brandissent un marteau de la main droite, qu'ils s'apprêtent à laisser retomber sur le clou. Bruns, aux cheveux bouclés, ils sont habillés d'une tunique courte brune. Ils sont accompagnés d'une inscription située de chaque côté du *stipes* qui se déroule au-dessus de leur tête : « *KXDDFX (S)*/*KNFFLKX* ». Il

s'agit d'un cryptogramme signifiant « *Iudeus Infelix* », qui insiste, de fait, sur l'infidélité des Juifs.

Cette spécificité iconographique renvoyant à la séquence de la mise en croix du Christ n'est observable qu'à Trèves, pour les décors monumentaux. Il s'illustre en revanche dans deux autres exemples, d'origine orientale : dans le Psautier Chludov daté du milieu du IX^e^ siècle (Fig. 82), ainsi que dans le Psautier de Théodore, un peu plus tardif[653]. Selon M. Exner, cette scène est une création post-iconoclaste, visant à affirmer la réalité de la mort du Christ[654].

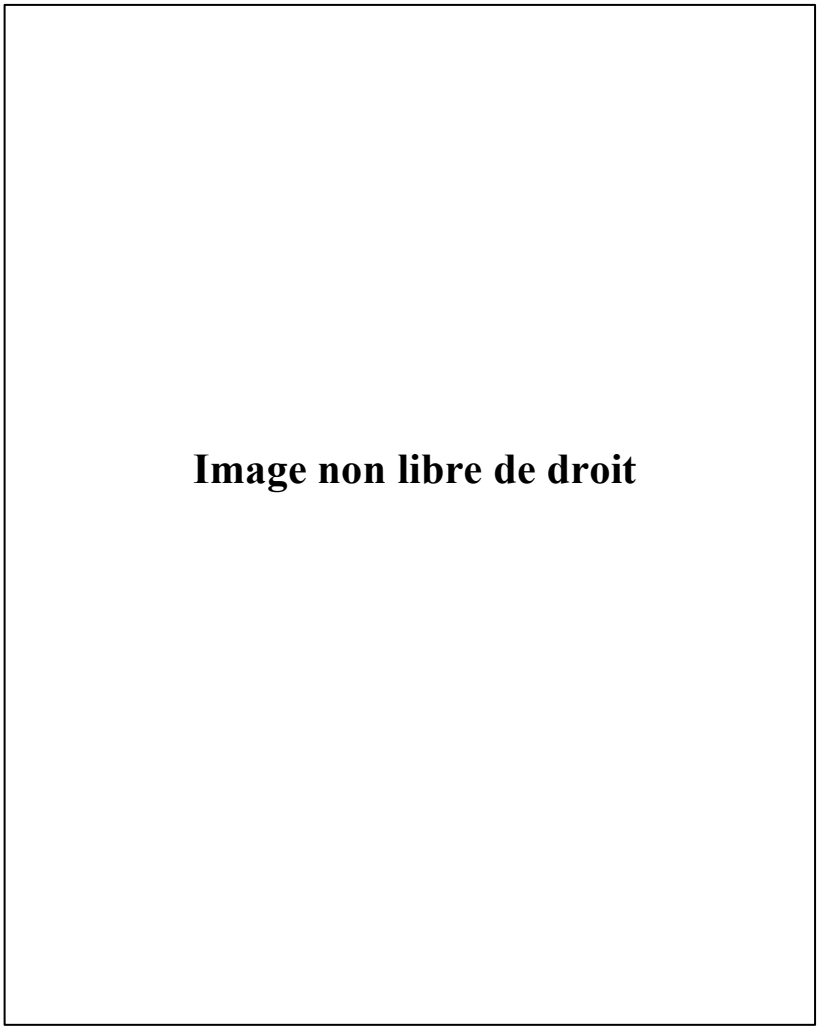


Figure 82 : *Psautier Chludov*, Constantinople, Moscou, Musée Historique, Cod. 129, fol. 20r, *Crucifixion*, milieu du IX^e^ siècle (d'après M. EXNER, 1989, fig. 62)

[653] Londres, British Library, Add. 19 352, vers 1066, fol. 23r.

[654] M. EXNER, *Die Fresken der Krypta von St. Maximin… op. cit.*, p. 110.

L'inscription de la séquence du clouement dans la Crucifixion de Trèves peut s'expliquer par la présence de la relique d'un des clous de la Passion dans le monastère Sankt Maximin. Parmi les nombreuses reliques acquises par le monastère, celle du clou occupe une place de premier ordre dans la production hagiographique du complexe[655]. En effet, selon la légende, rédigée au XI^{e} siècle, le clou aurait été rapporté par Hélène, la mère de Constantin, en même temps que le couteau utilisé lors du Dernier Repas[656]. Du point de vue historique, nous savons que depuis le X^{e} siècle le clou était abrité dans un reliquaire, lui-même conservé dans un autel portatif contenant la sandale de saint André[657]. Longtemps attribuée à Egbert, archevêque de Trèves entre 977 et 993, l'acquisition de la relique est aujourd'hui datée par les analyses récentes dans les environs des années 900[658]. Dans cette perspective, le culte local du clou a pu influencer directement les choix iconographiques de la Crucifixion dans la crypte[659].

1.2.5 Spécificités iconographiques

Si l'ensemble des décors démontre le recours à des protagonistes déjà utilisés dans les décors antérieurs ici ou là, certains en revanche introduisent des spécificités iconographiques.

La Jérusalem

Le décor de San Vincenzo al Volturno intègre dans sa partie gauche et légèrement en marge de la scène, la personnification de la Jérusalem (Not. 11). Peinte au-dessus de la niche, ce personnage apparaît sous les traits d'une femme accroupie, recroquevillée sur elle. Accompagnée de l'inscription « *HIERVSAL* » inscrite verticalement en lettres blanches devant elle, la Jérusalem est vêtue d'une tunique bleue enveloppée d'une large étoffe ocre-rouge. Tournée en direction du Christ qu'elle regarde, elle porte la main à sa joue en signe de tristesse et tend l'autre en direction du Sauveur. Sa longue chevelure

---

[655] Sur la production hagiographique de l'abbaye : K. KRÖNERT, *L'exaltation de Trèves. Écriture hagiographique et passé historique de la métropole mosellane (VIII^{e}-XI^{e} siècle)*, coll. « Beihefte der Francia, 70 », Ostfildern, 2010.

[656] H. HEINEN, *Frühchristliches Trier. Von den Anfängen bis zur Völkerwanderung*, Trier, 1996, p. 84-87. Rappelons que Constantin et Hélène occupent une place particulière dans l'histoire de la cité de Trèves.

[657] Bien que le monastère dispose de nombreuses reliques, il est impossible en l'état actuel des connaissances de savoir si ce reliquaire était conservé dans la crypte ou non. Si tel était le cas, la crypte offrait de nombreux espaces dissociés.

[658] M. EXNER, « Saint-Maximin de Trèves. Relations entre programme artistique et usages liturgiques dans une crypte du haut Moyen Âge », *op. cit.*, p. 35-44.

[659] *Ibid*. Pour étayer son propos, M. Exner s'appuie sur des exemples similaires, et notamment celui d'une icône du Mont Sinaï où le Christ crucifié porte sur la tête la couronne d'épines, relique que l'on retrouve dans les possessions du monastère à la même époque.

est surmontée d'une couronne singulière composée de trois tours, qui rappelle l'édicule qui se dresse derrière elle. Il s'agit d'une haute tour ocre à toit plat et munie de trois fenêtres et d'une porte. Bien que située en marge de la composition, la Jérusalem participe néanmoins pleinement au drame qui se joue devant elle et partage le même fond que les personnages de la Crucifixion. En effet, elle est liée à la scène par un voile bleu clair tirant sur le blanc, qui se détache de l'arrière-plan de la croix pour envelopper le personnage. La présence de la Jérusalem et sa mise en scène font clairement référence au déchirement du voile du Temple (Mt 27, 51 ; Mc 15, 38 et Lc 23, 45) qui symbolise le passage de l'Ancienne Loi à la Nouvelle. Elle évoque la Jérusalem misérable et damnée qui s'en veut d'avoir tué le Messie[660], conception qui fait écho à la théologie d'Ambroise Autpert[661].

Serpent et calice

La peinture mosellane est également complétée dans le bas de sa composition de deux motifs hérités de l'interprétation scripturaire de la Crucifixion, orientant, de fait, la lecture de la scène. Il s'agit du serpent et du calice. Noir tacheté de blanc, l'animal s'enroule du bas vers le haut autour du pied de la croix, la gueule ouverte et le regard dirigé en direction du supplicié. Nous n'avons cependant pas ici affaire à un serpent au sens morphologique du terme, puisque sa tête est pourvue d'oreilles pointues et d'un museau. Quant au décor de Saint-Pierre-les-Églises, nous ne savons que penser de la forme serpentine noire qui se déploie sur le buste du Christ. S'agit-il d'un serpent ? Nos observations *in situ*, ainsi que nos recherches, n'ont pas permis de trancher sur la question. Malgré ce doute, il n'en reste pas moins que l'introduction de ce type de motif dans la Crucifixion est une spécificité iconographique qui apparaît durant la seconde moitié du IX^{e} siècle[662], voire légèrement plus tôt[663] et qui perdure jusque dans les années 1050. Nous le retrouvons sur de nombreux plats de reliure en ivoire, tel celui des Péricopes d'Henri II (Fig. 72), ou dans des miniatures, comme dans la célèbre lettrine O du sacramentaire de Drogon (Fig. 83), exemples qui montrent une mise en scène semblable de l'animal.

---

[660] M.-C. SÉPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant… op. cit.*, p. 186.

[661] Cf. Not. 10.

[662] E. A. KIRBY, « The serpent at the foot of the cross, 850-1050 », dans A. A. SCHMID (dir.), *Riforma religiosa… op. cit.*, p. 129.

[663] Ce motif a peut-être été introduit dans l'iconographie chrétienne dans le deuxième quart du IX^{e} siècle comme le suggère C. Chazelle (C. CHAZELLE, « An *Exemplum* of Humility : The Crucifixion Image in the Drogo Sacramentary », dans E. SEARS et T. K. THOMAS (dir.), *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, Ann Arbor, Michigan, 2002, p. 30).

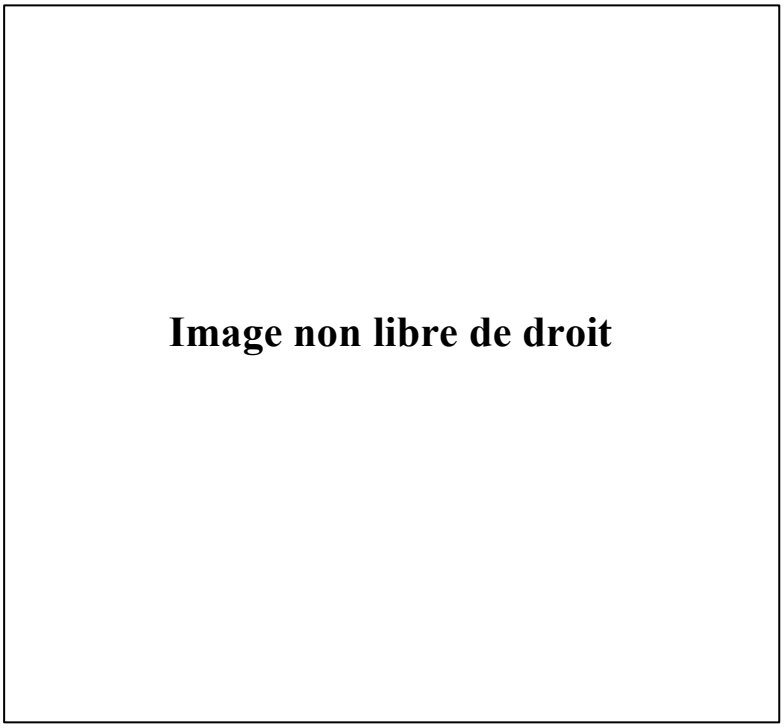


Figure 83 : *Sacramentaire de Drogon*, lettrine O, Metz, Paris, BNF, Ms. lat. 9428, fol. 43v, *Crucifixion*, entre 845 et 855 (d'après *Trésors carolingiens*, 2007, p. 195)

Généralement interprété comme le symbole du Péché et de la Mort vaincus par la croix ou comme le serpent de la Genèse qui causa la Chute, il n'est pas impossible que ce motif ait une valeur positive et faisait référence au serpent d'airain[664]. En effet, comme le remarquent A. E. Kirby et H. L. Kessler, le serpent n'est pas ici représenté mort, mais bien vivant, la gueule grande ouverte[665]. En outre, ce motif du serpent fait également écho au rite liturgique de la Bénédiction du Feu Nouveau symbolisant le passage de l'Ancienne Loi à la Nouvelle. Ce rite, qui se déroulait à None durant les trois derniers jours de la Semaine Sainte est décrit dans la *Regularis Concordia*, version de Winchester datée des années 970[666] :

> Quand vient none et que nous avons chanté, les frères s'habillent et vont à la porte de l'église en emportant avec eux un bâton où est représenté un serpent ; son feu doit être terrassé et béni par l'abbé, après quoi, la bougie fixée dans la bouche du serpent doit être allumée par ce feu. Ensuite, le bâton doit être porté par le sacristain, tous les frères entrent

[664] S. FERBER, « Crucifixion iconography in a group of Carolingian ivory plaque », *op. cit.*, p. 324.

[665] E. A. KIRBY, « The serpent at the foot of the cross, 850-1050 », *op. cit* ; H. L. KESSLER, « A Sanctifying Serpent : Crucifix as Cure », dans K. F. MORRISON (dir.), *Studies on Medieval Empathies*, Turnhout, 2013, p. 161-185.

[666] E. A. KIRBY, « The serpent at the foot of the cross, 850-1050 », *op. cit*., p. 129-130.

dans le chœur, et une bougie est allumée par ce feu. Cette scène doit être répétée le Vendredi, quand le bâton est porté par le doyen et le samedi est porté par le prévôt.[667]

Le calice est également une composante importante et chère à l'art carolingien. Nous le retrouvons seulement dans deux décors : à Saint-Pierre-les-Églises et à Trèves[668]. Dans la première peinture, le calice, situé sous les pieds du Christ, est peint de façon assez sommaire : deux triangles inversés (ocre-gris ?) réunis en leur sommet par un cabochon. Dans la peinture mosellane, le calice est peint au même endroit, mais le récipient prend une forme différente. En effet, il ne s'agit pas ici d'une coupe, mais plutôt d'un vase ou d'une cruche sans anses, à la panse bombée, ornée d'un cordon de billettes et surmontée d'un large col dont chaque extrémité se termine au niveau des pouces du Christ. Par sa couleur jaune or, il se détache visiblement de la composition.

Ce motif est maintes fois représenté dans les scènes de Crucifixion à l'époque carolingienne, notamment dans les créations émanant des ateliers messins[669] et, en particulier, ceux appartenant au groupe dit « de Liuthard »[670]. Néanmoins, sa mise en scène est bien souvent différente que celle observée ici. Comme nous pouvons le constater sur l'ivoire de Verdun ou encore dans la lettrine ornée du Sacramentaire de Drogon[671], le calice n'est pas placé en bas de la croix, mais est tenu par la personnification de l'Ecclesia (Fig. 75 et 83). Cette dernière, qui est bien souvent mise en opposition à la Synagogue aveugle ou déchue[672], se tient à la droite du Christ et tend le récipient en direction de la plaie du flanc pour en recueillir le précieux flux. Nous n'avons relevé que deux exemples dans les arts mineurs qui proposent une mise en scène semblable à celle adoptée à Trèves et à Saint-Pierre-les-Églises : dans le *Liber Evangeliorum* d'Otfrid de Wissembourg (Fig. 84), et dans la Crucifixion plus tardive du Sacramentaire de Fulda (Fig. 85). Il existe également un exemple dans le Psautier de

[667] *Ibid*. Sur le rite du Feu Nouveau : R. AMIET, *La veillée pascale dans l'Église latine*, I : *Le rite romain*, coll. « Liturgie, 11 », Paris, 1999, p. 127-181.

[668] Notons toutefois que le calice n'est pas totalement absent des autres décors, du moins des cycles. À San Vincenzo al Volturno, le calice est utilisé en tant que vasque dans la scène voisine du Bain de l'enfant qui fait face à la Nativité.

[669] M. EXNER, « Saint-Maximin de Trèves. Relation entre programme artistique et usages liturgiques dans une crypte du haut Moyen Âge », *op. cit.*, p. 38.

[670] Voir A. GOLDSCHMIDT, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, 1914-1926.

[671] Sacramentaire de Drogon, Paris, BNF, ms. Lat. 9428, fol. 43v.

[672] La figuration de l'Ecclesia et de la Synagogue dans les scènes de Crucifixion se multiplie à partir du IX^{e} siècle, comme l'a démontré M.-C. Sépière (M.-C. SÉPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant… op. cit.*), ainsi que L. Asch (L. ASCH, *L'Église et la Synagogue dans l'art médiéval*, Colmar, 2013).

Stuttgart, mais ici, la coupe n'est pas placée contre la croix et dans le prolongement du Christ, mais est posée sur le sol dans la partie droite de la composition (Fig. 86).

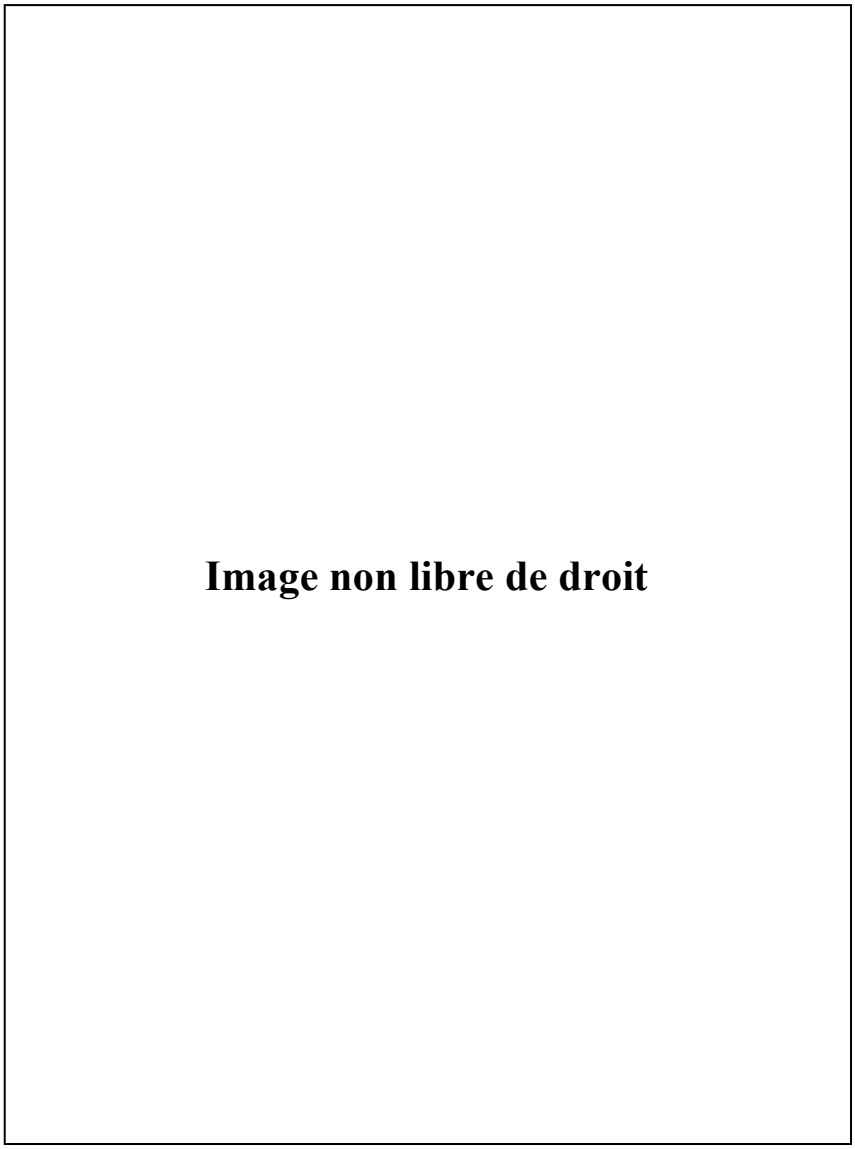


Figure 84 : *Évangiles d'Otfried de Wissembourg*, Wissembourg (?), Vienne, Österreichische Nationabibliothek, cod. 2687, fol. 153v, Crucifixion, 836-871 (d'après G. SCHILLER, 1972, ill. 363)

Image non libre de droit

Figure 85 : *Sacramentaire de Fulda*, Fulda, Göttigen, fol. 60v, *Crucifixion*, vers 975 (d'après G. SCHILLER, 1972, ill 381)

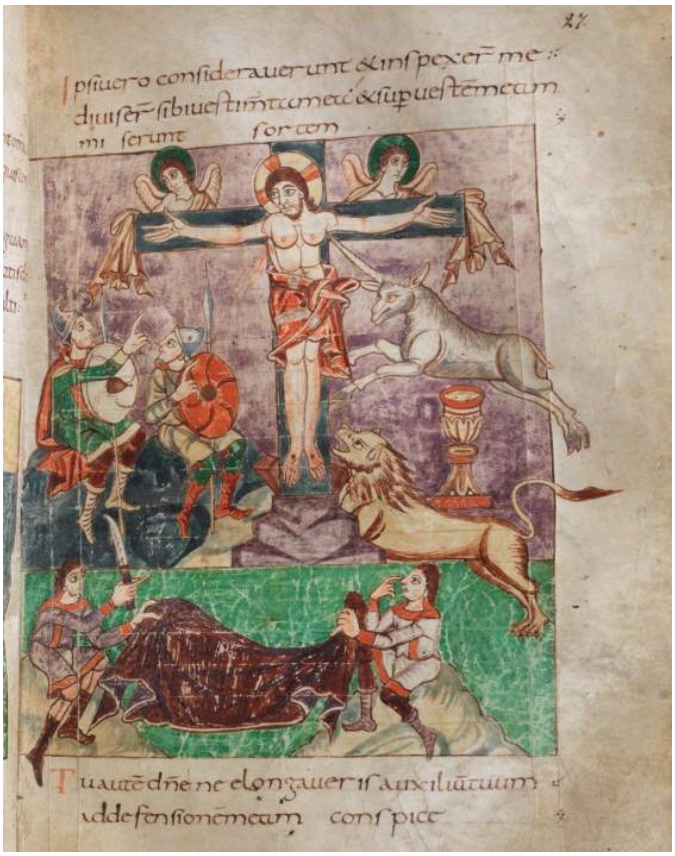


Figure 86 : *Psautier de Stuttgart*, Saint-Germain-des-Prés, Stuttgart, Württ. Landesbibl. Bibl. fol. 23, fol. 27r, *Crucifixion*, vers 820-830 (d'après wikipedia)

La présence du calice dans la Crucifixion est particulièrement explicite : placé juste au-dessous de la croix, il confère indéniablement à la Crucifixion une dimension sacramentelle et ecclésiologique. Le récipient reçoit directement le sang s'écoulant des pieds du Christ : la peinture expose ainsi clairement le lien entre le sacrifice du Christ et le sacrifice eucharistique dispensé par l'Église, le second rendu possible par le premier.

Personnages en adoration

À l'égal du serpent et du calice, les deux protagonistes accompagnant chacun des Christs en croix de la crypte de Reichenau ne font aucunement référence aux récits canoniques. En pied, nimbés, vêtus d'une ample étoffe et visiblement masculins, ces deux personnages, placés de part et d'autre de la fenêtre centrale de la crypte et en marge de chaque composition, sont probablement des saints ou des martyrs[673]. Pourtant ni les spécificités iconographiques encore visibles ni les sources historiques ne permettent de clarifier leur identité[674]. Celui de droite est tourné de trois quarts en direction du Christ en croix qu'il regarde en tendant les deux mains dans sa direction. Ce geste, appréhendé comme un acte d'adoration, permet de mettre en relation les deux protagonistes, peints pourtant dans deux espaces distincts. En effet, le saint (?) est relayé en dehors du cadre formel dédié au Christ en croix, mais entretient cependant un lien visuel et gestuel avec lui. Cette mise en spatialité du personnage est également valable pour celui de gauche, plus difficilement lisible aujourd'hui. Le protagoniste est placé face au spectateur, les mains ouvertes de chaque côté du buste tel un orant, mais la tête tournée en direction du Christ en croix nord qu'il semble également regarder.

Si l'on accepte l'identification de ces deux protagonistes en tant que saints martyrs, la forme que prend alors la scène rappelle celle adoptée pour l'iconographie de l'Adoration de la croix, telle que nous la trouvions dans la mosaïque de Santo Stefano Rotondo. Dans cette perspective, force est de constater que l'association entre le Christ en croix, premier martyr, et le saint qui l'accompagne confère à l'ensemble une dimension eschatologique. Mais ici ce n'est plus la croix nue qui est glorifiée, mais celle portant le Christ. L'attitude des saints martyrs renvoie également à une dimension

[673] Le personnage accompagnant le Crucifié sud, mieux conservé que l'autre, porte une moustache et une barbe, mais n'est visiblement pas tonsuré. Cette caractéristique évince l'hypothèse d'un moine contemporain de la décoration. Cette lecture est corroborée par les habits du protagoniste : il est vêtu d'une longue pièce d'étoffe ocre-rouge attachée au cou par une fibule, et non d'un vêtement spécifiquement monastique (la chasuble par exemple). La présence d'un large nimbe autour de la tête laisse supposer que ce personnage est un saint martyr, bien que l'emploi du nimbe pour un laïc à cette époque ne peut être totalement exclu (Cf Not. 4).

[674] Peut-être s'agit-il de saint Georges, dédicataire de l'église, ou de Pancratius et Genesius dont les reliques étaient conservées dans la basilique ? Les hypothèses d'identification sont récapitulées dans la Not. 4.

dévotionnelle, orientation que l'on retrouve de façon beaucoup plus explicite dans la crypte abbruzienne de San Vincenzo al Volturno.

En effet, ici l'acte d'adoration se traduit par une prosternation d'Épiphane, abbé du monastère du Volturne dans le deuxième quart du IX^e^ siècle, qui est peint au pied du Christ. Agenouillé et le buste penché en avant, il tend les mains en direction de la croix qu'il touche du pouce gauche, le regard dirigé devant lui. Barbu et tonsuré, il est vêtu d'une aube blanche (ou une tunique bleu clair ?) surlignée de *clavi* rouges et surmontée d'une chasuble ou d'une étole rouge[675]. Là encore, le personnage est nimbé, mais il porte le nimbe carré des vivants. Ce nimbe spécifique, qui prend l'apparence d'une planche placée derrière la tête du personnage, est réservé aux personnages au statut important et encore vivants[676]. Ce motif valorise le personnage en tant que commanditaire de la peinture, permettant par ainsi de dater l'ensemble du cycle sous son abbatiat (autrement dit entre 824-842 ou 826-843)[677]. Devant lui court en lettres blanches et sur la bordure l'inscription « *DOM[INVS] EPYPHANIVS ABB[AS]* », confirmant son statut de religieux. La présence du moine dans cette position montre la révérence envers le Crucifié et la croix. Comme le souligne Robert Deshman et comme nous l'avons vu précédemment, ce type de personnage prosterné puise dans le répertoire paléochrétien oriental, que ce soit dans le contexte de l'adoration de la croix ou non[678]. Nous disposons peut-être d'une première évocation de cette attitude dévotionnelle sur certaines ampoules de Terre Sainte, bien que l'identification des deux protagonistes placés au pied de la croix reste sujette à débat[679]. En revanche, ce type de dévotion se

---

[675] Sur l'étude des vêtements monastiques, voir les articles de R. E. Reynolds, réunis dans son ouvrage *Clerics in the Early Middle Ages. Hierarchy and Image*, Brookfield ; Vermont, 1999 (en particulier le chapitre VI : « Clerical liturgical vestments and liturgical colors in the Middle Ages »).

[676] Ce type de nimbe est largement exploité, notamment dans les portraits des papes insérés dans des grands programmes décoratifs romains commandés ou rénovés par ces derniers, surtout à partir du pontificat de Pascal I^er^ (817-824). Ainsi, nous retrouvons le portrait de ce dernier dans la mosaïque absidale de Santa Prassede à Rome. De même, le portrait du pape Léon IV apparaît en contrebas de l'Ascension peinte dans l'église basse de San Clemente. Il existe cependant des exemples antérieurs, notamment dans le décor de la chapelle de Santi Quirico e Giulitta où Thedotus est représenté de la sorte sous la Crucifixion. Sur la question du nimbe carré : G. B. LADNER, « The So-called Square Nimbus », dans *Mediaeval Studies*, 3, 1941, p. 15-45.

[677] Sur le processus de datation par la présence du nimbe quadrangulaire, cf *Supra*, L'enquête stylistique et iconographique.

[678] R. DESHMAN, « The exalted servant : the ruler theology of the prayerbook of Charles the Bald », dans *Viator*, 11, 1980, p. 386.

[679] Sur de nombreuses ampoules provenant de Terre Sainte, les deux personnages sont représentés au pied de la croix, qu'A. Grabar identifiait comme des pèlerins (cité par T. VELMANS, *L'Art Médiéval de l'Orient Chrétien. Recueil d'études*, Sofia, 2002 (2^e^ édition), p. 416). Néanmoins, leur posture présente de multiples possibilités : à genoux ou un genou posé à terre, ces protagonistes touchent la tunique du Christ (ampoule 13 de Monza) ou tiennent un objet (ampoule 11 de Monza). Ils sont parfois figurés debout, ou assis de face avec les jambes écartées (ampoules 3, 4 et 5 de Bobbio). De même, ils portent dans certains cas des casques (ampoules 3 et 4 de Bobbio), voire prennent clairement l'apparence de soldats romains

retrouve clairement dans la chapelle de Santa Maria Antiqua, où le primicier Theodotus est peint en tant que *ktetor* agenouillé aux pieds de la Vierge et du Christ enfant, scène faisant face à la Crucifixion[680]. Les créations carolingiennes offrent cependant des exemples tout à fait éloquents et plus ou moins contemporains de la peinture campanienne, qui traduisent la dévotion dédiée certes à la Croix, mais aussi au Crucifié. Dans le Livre de prières de Charles le Chauve, le souverain est peint dans la même attitude, mais cette fois devant l'image du Christ en croix (Fig. 87). Remarquons également dans cet exemple, que les procédés de mise en spatialité sont sensiblement les mêmes que ceux utilisés dans la peinture du Volturne, puisque le souverain est relayé dans un espace à part. Nous possédons également un autre exemple dans le Sacramentaire de Louis le Germanique (Fig. 88), mais l'identité du personnage prosterné reste une question largement débattue en l'absence de spécificités iconographiques permettant de l'assimiler au souverain.

Image non libre de droit

Figure 87 : *Livre de Prières de Charles le Chauve*,, Munich, Residenz, Schatzkammer, fol. 38v-39r, *Charles le Chauve agenouillé devant le Christ en croix*, entre 846 et 869 (d'après G. SCHILLER, 1972, ill. 354)

(ampoule 5 de Bobbio). « Ainsi, tout porte à croire qu'il s'agit de soldats ou de fidèles témoins des événements, et pas nécessairement des pèlerins, dont la présence dans une scène évangélique et dogmatique est par ailleurs inconnue dans l'art byzantin » (*Ibid*., p. 417).

[680] N. TETERIATNIKOV, « For whom is Theodotus Praying ? An Interpretation of the Programm of the Private Chapel in S. Maria Antiqua », dans *Cahiers archéologiques*, 41, 1993, p. 37-46.

Figure 88 : *Psautier de Louis le Germanique*, Berlin, Staatsbibliothek, Preussischer Kulturbesitz, Ms. Theol. Lat. fol. 38, fol. 120r, *Crucifixion*, entre 850 et 875 (d'après wikipedia)

1.3 Construction visuelle signifiante : l'Exaltation du Christ, homme et Dieu, sur la croix

La Crucifixion offre de multiples possibilités figuratives. Tantôt largement développée ou tantôt se présentant sous sa forme la plus simple, la composition — entendue ici comme l'agencement d'une série de termes, dont l'organisation est destinée à produire un montage visuel et créer un langage – fait toujours appel à une structure similaire, mettant en œuvre une rhétorique visuelle signifiante.

1.3.1 L'ambiguïté temporelle

La réunion des différents protagonistes au sein d'un même espace figuratif conduit à l'utilisation de temporalités multiples qui brouillent, pour ainsi dire, l'identification du moment représenté. Les soldats clouant les pieds du Christ, la Vierge

et Jean placés au pied de la croix, Longin et Stephaton, etc. sont autant de personnages qui suggèrent différentes séquences narratives. Quel moment la peinture illustre-t-elle ? Pour reprendre le questionnement cher à l'analyse iconographique de la Crucifixion, la peinture expose-t-elle le moment avant que le Christ ne meurt, ou après ? La représentation du Christ les yeux ouverts laisse supposer que le peintre a choisi de figurer la séquence avant sa mort, lecture qui peut être confirmée par la figuration de Stephaton, de la Vierge, de Jean, des larrons, voire des soldats clouant les pieds du Christ. Néanmoins, la présence de Longin, qui rappelons-le intervient dans le récit johannique après la mort constatée de Jésus sur la croix, contredit cette lecture. J.-R. Hesbert justifie cette association non par une dichotomie, mais par l'usage d'une version interpolée de la péricope matthéenne qui introduit le passage de la transfixion (Jn 19, 34) entre les versets 49 et 50 du chapitre 27 de l'Évangile de Matthieu[681]. L'auteur relève de nombreuses occurrences dans les textes, qu'il s'agisse de glose chez les Pères, de textes liturgiques (tels que les sacramentaires), ou encore de pièces liturgiques (notamment le répons *Tenebrae* chanté lors du Vendredi Saint). Partant de ces constations, il en déduit que la réunion de Longin et Stephaton dans les productions figurées résulte de l'usage de cette version interpolée qui aurait connue une large diffusion au IX^{e}- X^{e} siècle :

> Si le compositeur avait décidé de représenter l'instant précis de la transfixion, on devrait constater sur son tableau : d'abord que les larrons sont déjà morts ; ensuite que le Seigneur lui-même a rendu le dernier soupir ; ce qui, du même coup rendrait assez étrange la présence du porte-éponge, dont le geste ne s'explique qu'avant la mort, tandis que le percement du côté se situe sensiblement plus tard.[682]

Bien que cette hypothèse soit séduisante, elle se révèle fragile, certains éléments n'ayant été visiblement pas pris en compte. Il reste en effet à prouver que ce type de version interpolée ait été en usage dans les lieux qui accueillent les décors monumentaux, aspect qu'il est difficile de vérifier en l'état actuel de nos connaissances. En outre, si l'on accepte cette théorie, comment expliquer alors la présence de Jean au pied de la croix, protagoniste fréquemment figuré dans les peintures recensées ? La réunion de ces personnages au sein d'un même espace pictural est-il le résultat d'une influence directe des *Actes de Pilate*, qui placent la transfixion avant la mort du Christ et Jean au pied de la croix ? Cette lecture supposerait que l'image figurative soit une illustration *stricto sensu* d'un texte dont elle dépend, sans possibilité créatrice. Au regard des deux

[681] R.-J. HESBERT, *Le problème de la transfixion du Christ dans les traditions : biblique, patristique, iconographique, liturgique et musicale*, Paris ; Tournai ; Rome, 1940.

[682] *Ibid*., p. 86.

miniatures peintes dans le Codex Egberti[683], l'association des deux protagonistes au pied de la croix ne semble pas résulter d'une méprise sur l'enchainement des événements. En effet, le folio 83 verso montre le Christ vivant sur la croix encadré des deux larrons, également vivants, de la Vierge, de Jean, des deux astres, de deux soldats tirants au sort la tunique du Christ ainsi que de Stephaton qui approche l'éponge en direction du visage de Jésus (Fig. 89). Le folio 84 verso expose la séquence suivante : Longin plante sa lance dans le flanc du Christ mort (ses yeux sont clos et son corps affaissé), tandis que deux soldats s'apprêtent à briser les jambes des deux larrons, également morts (Fig. 90).

Figure 89 : *Codex Egberti*, *Livre des Péricopes de Saint Paulin*, Reichenau, Trèves, fol. 83v, *Crucifixion*, vers 980 (d'après G. SCHILLER, 1972, ill. 392)

Figure 90 : *Codex Egberti*, *Livre des Péricopes de Saint Paulin*, Reichenau, Trèves, fol. 84v, *Crucifixion*, vers 980 (d'après G. SCHILLER, 1972, ill. 393)

Ainsi, bien plus qu'une erreur d'appréciation, la réunion de ces deux protagonistes au pied de la croix peut être envisagée comme un assemblage opératoire servant à l'élaboration du sens, car comme le précisent V. Huys et D. Vernant, l'image ne raconte pas, ne narre pas, elle montre ; en cela elle fournit d'emblée les conditions de création discursive[684]. En tant que montage visuel, visant à créer un langage, la réunion de Longin et Stephaton nous semble donc porteuse de sens. En effet, comme l'a démontré J.-C. Bonne à partir d'une analyse du Christ figuré sur le tympan d'Autun[685], la simultanéité de ces deux personnages dans le bas de la croix crée une ambiguïté temporelle permettant de laisser en suspens l'identification du moment présenté. Ce procédé permet ainsi de suggérer la mort du Christ mais aussi sa victoire, soulignant

[683] Codex Egberti (Livre des Péricopes de Saint Paulin), Trèves, Stadtbibliothek, Reichenau, vers 980.

[684] V. HUYS, D. VERNANT, *L'indisciplinaire de l'art*, Paris, 2012, p. 86.

[685] J.-C. BONNE, « Entre ambiguïté et ambivalence. Problématique de la sculpture romane », dans *La part de l'oeil*, 8, 1992, p. 147-164.

ainsi ses deux natures humaine et divine, idée du reste également mise en exergue par les modes de composition.

1.3.2 Le sacrifice du Christ à l'épicentre

Si les décors recensés mettent en évidence une grande variété de combinaisons possibles selon les personnages et les motifs convoqués, leur analyse révèle cependant le recours à une même structure qui, comme les choix iconographiques, est porteuse de sens. En effet, les procédés de composition mis à l'œuvre démontrent le recours à un schéma sous-jacent, construit par le point nodal formé du Christ et de la croix, autour duquel se répartissent les différents protagonistes. Cette formule peut être développée ou au contraire condensée[686]. Le Christ en croix domine la scène, aspect amplifié dès lors que la croix est érigée sur un monticule et que le Christ culmine au sommet d'une composition pyramidale. Même lorsque la symétrie est relative, le Christ en croix reste – excepté à Müstair – le centre de la composition. C'est à partir de lui que s'ordonne la composition et se répartissent les différents protagonistes[687]. Sa forme implique une distribution verticale et horizontale de l'espace, générant une distinction entre le haut et le bas, entre la droite et la gauche, créant des registres dans lesquels s'insèrent les personnages en fonction de leur statut : les personnages célestes dans la zone supérieure, les protagonistes terrestres dans la partie inférieure où s'observe une différentiation parfois très nette entre le couple Vierge/Jean et les soldats. Cette stratification est renforcée par l'usage du fond géométrique et des inscriptions qui servent également à distribuer les personnages et participent à leur catégorisation sociale[688].

Si la catégorisation morale transparaît par le choix de l'emplacement des personnages dans la composition, elle est également rendue visible grâce à l'usage d'une hiérarchisation par la taille. Le Christ, figure la plus grande, domine l'ensemble

---

[686] Sur cette notion de formes simples/formes complexes : A. JOLLES, *Formes simples*, Paris, 1972.

[687] Le recours à la géométrie dans la composition de Trèves a été étudié par W. SANDERSON, « Geometry on a Carolingian Wall », dans N. Y. WU (éd.), *Ad Quadratum*, *The pratical application of geometry in medieval architecture*, 33rd International Congress on Medieval Studies in Kalamazoo (May 1998), coll. « AVISTA Studies in the history of medieval technology, science and art, I », Kalamazoo (Mich.), 2002, p. 11-23.

[688] Pour une réflexion sur la valeur des inscriptions dans le champ de l'image : C. HECK (dir.), *Qu'est-ce que nommer ? : L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Actes du colloque du RILMA (Paris, INHA, 17-18 octobre 2008), Turnhout, 2010 ; V. DEBIAIS, « L'écriture dans l'image peinte romane : questions de méthode et perspectives », dans *Viator*, 41, 2010, p. 95-125 ; ID., « 2. À propos de la Maiestas Domini de Saint-Yrieix : les relations texte/image » dans C. ANDRAULT-SCHMITT, P. DEPREUX (dir.), *Les chapitres séculiers et leur culture. Vie canoniale, art et musique (VI^e^-XIII^e^ siècle)*, Limoges, 2014, p. 429-238.

des protagonistes terrestres. La Vierge et Jean ont une taille moins importante et se situent dans le registre médian, disposition qui traduit leur rôle de témoin et de médiateur. Les soldats, eux, sont souvent plus petits et placés au bas de la composition.

Le Christ en croix distribue les personnages, en même temps qu'il les rassemble. Il devient un principe structurant, un motif, faisant le lien entre le terrestre et le céleste – caractéristique qui participe à suggérer les deux natures du Christ –, mais aussi entre la droite et la gauche. La composition pyramidale, l'emplacement des personnages vis-à-vis de la croix, leur position et leur gestuelle orientée vers le Sauveur, leur regard tourné en direction de la croix, ainsi que les couleurs qui se répondent de part et d'autre de la croix génèrent une dynamique centripète et ascendante guidant le regard depuis l'extérieur vers l'épicentre de l'image, soit le Christ en croix. Ce dernier devient un motif visible et lisible, un signe polarisateur ; il est le nœud sémantique qui condense l'ensemble du mystère du Salut vers lequel convergent les personnages mais aussi le regard du spectateur. Cette disposition laisse apparaître une véritable rhétorique visuelle[689] qui, outre l'évocation de la Crucifixion en tant qu'événement, participe à l'exaltation du fils de Dieu dans sa mort et au-delà.

1.3.3 Un épisode intemporel et universel

L'ambiguïté temporelle observée pour les personnages de Longin et Stephaton est renforcée par la présence des astres et des anges qui confèrent à la scène une portée universelle. L'ambiguïté temporelle est également nourrie par le recours à un fond monochrome ou géométrique qui ne place pas la séquence dans un temps donné et une géographie précise. En outre, l'inclusion de motifs et de personnages au sein de la scène engendre l'imbrication d'autres temporalités qui extraient la Crucifixion du simple rappel de l'événement et lui confèrent une dimension polysémique, intemporelle et universelle.

La première temporalité est celle de l'Ancien Testament signifiée par la présence du serpent à Trèves. Qu'il s'agisse d'une évocation de la chute du Premier Homme ou du serpent d'airain, la mort du Christ est présentée ici comme le sacrifice salvateur annoncé par les Anciennes Écritures, le seul pouvant racheter la faute du Péché Originel. Du reste, c'est visiblement une typologie sembable qui est suggérée par la personnification de la Jérusalem dans la peinture de San Vincenzo al Volturno. La seconde temporalité est celle du temps présent, celle de l'Église et de ses sacrements.

[689] La rhétorique visuelle comme moyen de faire voir articulant du contenu visuel et du contenu textuel a été analysée par R. BARTHES, « Rhétorique de l'image », dans *Communications*, 4, 1964, p. 40-51.

Elle est représentée par la présence du moine Épiphane agenouillé au pied du Crucifié et surtout par le calice placé au bas de la croix. Ce dernier rend visible la relation unissant le sacrifice du Christ, source du Salut, et sa réitération dans l'Église par le sacrifice eucharistique. À Vallerano, les deux jets qui s'écoulent du flanc du crucifié, à savoir l'eau et le sang, confèrent également à la scène une dimension sacramentelle, l'eau et le sang évoquant le baptême et l'eucharistie. La dernière temporalité est celle du temps futur, du Salut promis aux hommes par le sacrifice du Christ, lors du Jugement Dernier. Cette évocation est suggérée dans le nimbe du Christ à San Vincenzo où sont inscrits l'Alpha et l'Oméga. Ces deux lettres font clairement référence à l'Apocalypse, chapitre 1, verset 8 (« Je suis l'alpha et l'oméga, dit le Seigneur Dieu, celui est, qui était, et qui vient, le Tout Puissant ») et chapitre 22, verset 13 (« Je suis l'alpha et l'oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin »). La croix gemmée dans le décor de Roccasecca est peut-être également une évocation du signe glorieux précédant le retour du Fils de Dieu à la fin des temps. L'association entre la Crucifixion et l'Apocalypse tend d'ailleurs à devenir plus explicite au IX^{e} siècle, aussi bien dans la théologie que dans les figurations, comme en témoigne l'Apocalypse de Valenciennes où le Crucifié est accompagné d'Élie et d'Énoch (Ap. 8) (Fig. 91)[690].

Ainsi, la Crucifixion n'est pas seulement l'évocation de l'événement mais tend à être intégrée dans l'économie globale du Salut. C'est d'ailleurs peut-être pour cette raison que l'Évangile de Jean a souvent été utilisé pour les compositions. Outre le texte évoquant de manière concrête la mort par la transfixion, l'évangile offre une dimension contemplative plus prononcée que les trois synoptiques et révèle l'unicité du mystère de la rédemption à travers l'histoire sacrée[691].

---

[690] L'ibridation iconographique a également été mise en exergue par B. Kitzinger à propos d'un Christ en croix peint dans une mandorle dans l'Évangéliaire de Troyes, transformant l'image du Crucifié en *Maiestas crucifixi* (B. KITZINGER, « The Instrumental Cross and the Use of the Gospel Book, Troyes, Bibliothèques Municipale MS 960 », dans *Different Visions : A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, Issue 4, 2014, p. 1-33, [En ligne], URL : http://differentvisions.org/the-instrumental-cross-and-the-use-of-the-gospel-book-troyes-bibliotheque-municipale-ms-960/). E. Grube a établi un parallèle similaire entre la Crucifixion et le Christ en Majesté à partir du motif du *suppedaneum* (E. GRUBE, « Majestas und Crucifix. Zum Motiv des Suppedaneums », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 20, 1957, p. 268-287). Plus largement sur l'iconographie de l'Apocalypse, on pourra se référer à Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, 1996. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que cette association entre la Crucifixion et la gloire du Christ de l'Apocalypse coïncide avec le développement de la Maiestas Domini dans l'art occidental (F. BŒSPFLUG, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*, Montrouge, 2008, p. 151-158).

[691] H. L. KESSLER, « Corporeal Texts, Spiritual Paintings and the Mind's Eye », dans M. HAGEMAN, M. MOSTERT (dir.), *Reading images and texts. Medieval images and texts as forms of communication*, Papers from the Third Utrecht Symposium on medieval literacy (Utrecht, 7-9 decembre 2000), Turnhout, 2005, p. 9-62.

Figure 91 : ***Apocalypse de Valenciennes*****, France (?), Valenciennes, BM, MS 99, fol. 15v,** ***Christ en croix avec Elie et Enoch*****, vers 900 (d'après** ***Trésors carolingiens*****, 2007, p. 218)**

2 Perception de la Crucifixion dans le contexte carolingien et postcarolingien : un nouvel intérêt pour la Croix et le Crucifié

Qu'il s'agisse d'exégèse, de gloses, d'homélies, de traités dogmatiques ou de textes liturgiques, la période carolingienne démontre un changement d'attitude à l'égard de l'épisode de la crucifixion. L'orientation du discours révèle l'émergence d'une véritable théologie de la *Passio* et d'une dévotion plus affirmée envers la Croix et le Crucifié, qui se manifestent à travers une littérature abondante et des pratiques liturgiques et paraliturgiques. Ces sources offrent un terrain d'investigation particulièrement fécond pour compléter l'analyse des peintures monumentales, en comprendre l'organisation et les choix iconographiques opérés. Au demeurant, cette évolution de la perception de la Crucifixion s'inscrit non seulement dans un contexte dogmatique agité, mais aussi dans une réflexion plus globale sur la *mediatio* christique

et, corollairement, l'affirmation de la médiation ecclésiale, renouvelant ainsi l'interprétation patristique.

2.1 La place de la croix et du Christ en croix dans la quête de la rédemption

Comme l'ont démontré C. Chazelle et M.-C. Sépière[692], la fin du VIII^e siècle inaugure une nouvelle période marquée par une attention accrue pour l'épisode de la crucifixion, le rôle rédempteur du Crucifié et le mystère de la Croix. De fait, la Crucifixion devient le point d'orgue d'une reflexion plus globale sur la rédemption et ses moyens d'accès. L'épisode est maintes fois commenté et devient, avec la croix, un sujet majeur dans les écrits. Cette littérature abondante s'organise autour de deux thématiques majeures : d'une part, la gloire du Fils de Dieu sur la croix, gloire qui s'inscrit dans le contexte spécifique de l'Empire et son idéal ; d'autre part, les souffrances endurées par le Christ dans sa passion, orientation traduisant un intérêt pour la place de l'humanité du Sauveur dans la rédemption et le rôle de l'Église en tant que médiatrice.

2.1.1 La gloire du Christ et de la croix dans l'économie du Salut

Dans la droite ligne de l'interprétation patristique, qui est d'ailleurs maintes fois convoquée[693], l'exégèse des IX^e et X^e siècles sur la mort du Christ démontre l'omniprésence d'un discours triomphaliste destiné à expliciter non seulement le rôle du Rédempteur dans l'économie globale du Salut, mais aussi à traduire sa gloire sur et par la croix. Révélant le plan divin, la Crucifixion scelle l'accomplissement du processus rédempteur annoncé par les Saintes Écritures, en même temps qu'elle dévoile les deux natures du Christ. Les principales préfigurations vétérotestamentaires utilisées par les Pères sont ainsi régulièrement utilisées : le Christ, le Messie annoncé, est le second Adam venu rétablir par son sacrifice l'alliance entre Dieu et les hommes, grâce à la croix, instrument de la victoire, également annoncé[694].

---

[692] C. CHAZELLE, *The Crucified God in Carolingian Era : Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge ; New York, 2001 ; M.-C. SÉPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant… op. cit*.

[693] Sur la réutilisation du fond patristique : J. PELIKAN, *La tradition chrétienne, Histoire du développement de la doctrine,* vol. III, *Croissance de la théologie médiévale, 600-1300*, trad. A.-S. Martin et J. Pillone-Portet, Paris, 1994, en part. p. 9-49 ; C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 143-145.

[694] Cf. *Supra*, 2 L'exégèse paléochrétienne. Les études vétérotestamentaires connaissent d'ailleurs un renouveau à cette époque (P. LE MAÎTRE, « Image du Christ, image de l'empereur. L'exemples du culte du Saint-Sauveur sous Louis le Pieux », dans *Revue d'histoire de l'Église de France*, 68, n° 181, 1982, p. 203).

La victoire du Christ sur la mort et sur Satan est sans cesse soulignée, d'abord par certaines séquences narratives qui sont interprétées dans ce sens. En effet, la couronne d'épines et le *titulus* sont assimilés à la couronne de gloire dans le commentaire sur l'évangile johannique d'Alcuin[695]. Le commentaire sur Matthieu de Raban Maur[696], ainsi que celui un peu plus tardif de Christian de Stavelot[697], offrent une vision similaire : le vêtement de pourpre que le Christ revêt lors de sa Passion est envisagé comme la pourpre royale, la couronne d'épines et le roseau représentent comme la couronne royale et le sceptre de son pouvoir[698]. Plus généralement, le triomphe du Christ est souligné chez Alcuin[699], mais aussi chez Raban Maur et Sedulius Scottus, qui convoquent l'Épître aux Corinthiens (2 Cor. 13, 4) et l'Épître aux Colossiens (Col. 2, 14-15), pour démontrer que par sa crucifixion, le Christ a détruit la mort et libéré l'Homme de la faute qui pesait sur lui depuis Adam[700].

Du reste, la littérature poétique, qui se développe à partir de la fin du VIII^e^ siècle, offre de nombreux textes qui soulignent cette victoire, en même temps qu'ils traduisent l'honneur rendu à la croix et au crucifié. La Crucifixion est présentée à la fois comme le point d'orgue du processus rédempteur et comme le lieu de la révélation du Fils de Dieu et de son pouvoir omnipotent. Cette orientation est bien lisible dans le premier poème d'Audrad qui retrace l'histoire du Salut depuis la Création, en passant par la naissance du Christ, « fontaine de vie », pour se terminer de manière théâtrale par la Passion, la Descente aux limbes et la Résurrection[701]. Dans cette littérature, le Christ bénéficie de nombreux qualificatifs exprimant cette victoire et la gloire universelle qui en découle. En effet, il est présenté comme la source de vie éternelle, le Victorieux, le Juge, le Salut, le Rédempteur, le Médiateur, le Sauveur omnipotent et inconquis, le Roi des rois, le Souverain cosmique, le Soleil de Justice[702]. Sur la croix, le Fils de Dieu révèle son pouvoir divin telle une théophanie :

Ainsi, les bras étendus, il embrasse le monde entier ;

---

[695] ALCUIN, *Commentaria in S. Joannis Evangelium*, PL 100, col. 727-1008.

[696] RABAN MAUR, *Commentarium in Matthaeum*, PL 107, com. 727-1156.

[697] CHRISTIAN DE STAVELOT, *Expositio in Mattheum Evangelistam*, PL 106, col. 57-104.

[698] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, P. 145-146.

[699] ALCUIN, *Epistola 34*, MGH *Epistolae* 4, 1895, p. 77 ; ID., *Epistola 139*, MGH *Epistolae* 4, 1895, p. 221.

[700] RABAN MAUR, *Enarationes in Epistolas Pauli*, 9, 1 et 13, 3, PL 112, col. 242 A et B ; SEDULIUS SCOTTUS, *Collectanea* 2,1 PL 103, col. 130B-131A (C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 136).

[701] AUDRAD, *Carmen 1*, MGH *Poetae latini aevi Carolini* 3, 1896, p. 73-74.

[702] BERNOWIN, *Carmen 11*, MGH *Poetae latini aevi Carolini* 1, 1881, p. 416. Ce poème est peut-être l'œuvre d'Angilbert (C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 17).

Christ transpercé sur la croix, Dieu dans les cieux.

Il a détruit la mort, il a brisé le sceptre du tyran,

Il a par lui-même restauré le repos éternel.[703]

En étendant ses mains sur la croix, il embrasse le monde et préfigure son royaume futur : « Et c'est pour cette raison que le Seigneur a été étendu sur la croix, afin de signifier son règne à venir sur le monde entier ; en effet, Il montra par ses bras ouverts que l'amplitude du monde entier devait être attirée vers Lui »[704]. La Crucifixion, et plus largement la Passion, sont aussi comparées à une véritable bataille que livre le Christ, guerrier, héros et nouveau serpent d'airain[705] qui, en étant érigé sur la noble potence de la croix, vainc le Mal décrit comme un serpent[706], ou un dragon[707] – spécificité qui n'est pas sans rappeler les choix iconographiques mentionnés plus haut. Cette acception de la bataille cosmique est particulièrement mise en valeur dans le poème anglo-saxon du Songe de la Croix (*The Dream of the Rood*), composé au X^e^ siècle en langue vernaculaire[708]. Également, dans le contexte clunisien au X^e^ siècle, un poème consacrée à la sainte Croix rédigé par Odon de Cluny tient un discours semblable[709].

Certains de ces poèmes dédiés à la sainte Croix offrent des compositions intéressantes puisqu'en conjuguant l'écrit et le figuré de manière indissociable au sein de *carmina figurata*, ils proposent une véritable rhétorique textuelle et visuelle centrée sur la croix. Ces compositions, qui se situent dans la lignée de celles produites par

---

[703] « *Expansis manibus sic totum amplectitur orbem / In cruce crucifixus Christus in arce Deus. / Extinxit mortem, confregit sceptra tyranni, / Aeternam requiem reddidit ipse suis.* » (RABAN MAUR, *Versus isti sunt scripti in ara capellae*, MGH *Poetae latini aevi Carolini* 2, 1884, p. 234). Nous donnons ici la traduction de R. Hawtree (R. HAWTREE, « Christ on the cross in Eriugena's Carmina for Charles the Bald », dans J. MULLINS, J. NÌ GHRADAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, 2013, p. 126).

[704] « *Sed et ideo Dominus extensus est in cruce, ut significaret suum futurum esse totius mundi regnum ; per extensa namque brachia ejus totius mundi latitudinem ed se trahendam monstravit.* » (CANDIDE DE FULDA, *Opusculum de Passione Domini*, XVI, PL 106, col. 92).

[705] ALCUIN, *Carmen 116*, MGH *Poetae latini aevi Carolini* 1, 1881, p. 346.

[706] AUDRAD, *Carmen 1*, MGH *Poetae latini aevi Carolini* 3, 1896, p. 80-81 ; NOKTER, *In natale sanctarum feminarum* (cité dans C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 133)

[707] Le dragon comme symbole du mal est utilisé chez Paul le Diacre, mais aussi chez Théodulf (C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 18).

[708] J. PELIKAN, *La tradition chrétienne, Histoire du développement de la doctrine,* vol. III*… op. cit.*, p. 141. Ce poème, écrit par un auteur anonyme, est conservé dans un manuscrit de Vercelli de la seconde moitié du X^e^ siècle, mais émane probablement d'une tradition plus ancienne remontant au VII^e^ ou au VIII^e^ siècle (J.-C. SCHMITT, « Rituels de l'image et récits de vision », dans *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 15-21 aprile 1993), I, Spoleto, 1994, p. 425). Voir aussi C. L. CHASE, « "Christ III", "The Dream of the Rood", and the early christian piety », dans *Viator*, 11, 1980, p. 11-33.

[709] ODON DE CLUNY, *Occupatio*, 6 (Cf. J. PELIKAN, *La tradition chrétienne, Histoire du développement de la doctrine,* vol. III*… op. cit.*, p. 125).

Venance Fortunat à la fin du VI^e siècle[710], visent à construire un discours structuré par la croix en tant que motif et en tant que signe. En effet, dans le poème *Crux decus es mundi* d'Alcuin, organisé à partir de la croix représentée au centre de la page (Fig. 92), la Crucifixion, la Descente aux limbes et la Résurrection sont associée pour décrire une véritable bataille cosmique dont la victoire est assurée par le guerrier héroïque qu'est le Christ et par la croix[711]. Cette dernière est l'arme, le trophée, le *vexillum*, le sceptre du pouvoir du Christ, l'étendard de sa victoire, mais également l'instrument de la révélation de Dieu sur terre, son trône divin et le siège de son jugement futur[712].

Figure 92 : Poème figuré d'Alcuin, Bern, Burgerbibliothek, cod. 212, fol. 123r, *Crux decus es mundi* (d'après C. CHAZELLE, 2001, fig. 1)

[710] Parmi lesquelles : le *De signaculo sanctae crucis*, l'hymne *Vexilla Regis* et le *Pangue Lingua*, tous écrits dans le contexte de l'adoration du saint Bois en Poitou (RABAN MAUR, *Louanges à la sainte croix*, trad. M. Perrin, Paris, 1988, p. 19). Voir aussi M. PERRIN, « Les lectures de Raban Maur pour l'*In honorem Sanctae Crucis* : ébauche d'un bilan », dans P. DEPREUX *et al*., *Raban Maur et son temps*, Actes de colloque (Lille-Amiens, 5-8 juillet, 2006), coll. « Haut Moyen Âge, 9 », Turnhout, 2010, p. 219-258.

[711] ALCUIN, *Carmina 6* et *7*, MGH *Poetae latini aevi Carolini* 1, 1881, p. 224-227 (cf. C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 14-15).

[712] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 15. On trouvera ce type de discours notamment dans le *Carmen 4* de Joseph Scot, qui loue la Passion, la croix glorieuse et le Christ, Sauveur et Souverain (JOSEPH SCOT, *Carmen 4*, MGH *Poetae latini aevi Carolini* 1, 1881, p. 154-155).

Une acception similaire du signe a guidé l'ensemble des vingt-huit poèmes écrits par Raban Maur au plus tard en 810 qui composent l'*In honorem sanctae crucis*[713]. Ces poèmes résument l'histoire du Salut[714], dans laquelle la croix est présentée comme le Signe qui ordonne et résume toute réalité, des vertus aux éléments physiques[715]. Le folio 7 verso est particulièrement explicite à ce propos[716] (Fig. 93).

Figure 93 : Poème figuré *In honorem sanctae crucis* de Raban Maur, Amiens, Bibliothèque d'Amiens Métropole, MS 223, fol. 7v (d'après M. PERRIN, 2009, ill. B2)

Dans ce recueil, la croix est la perfection du monde, la colonne de l'édifice céleste[717]. Elle est aussi un mystère aux quatre dimensions de l'univers réunissant les quatre points cardinaux en un centre unique[718] ; elle est le principe structurant, le signe qui a la

[713] Pour l'édition du texte : RABAN MAUR, *In honorem sanctae crucis*, CCCM 100, 1997.

[714] M. PERRIN, *L'iconographie de la* Gloire à la sainte croix *de Raban Maur*, Turnhout, 2009, p. 43-48.

[715] *Ibid*.

[716] *Ibid.*, p. 63-64 et 127-128.

[717] RABAN MAUR, *Louanges… op. cit.*, p. 19.

[718] A. FROLOW, *La relique de la vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris, 1961, p. 45-46.

capacité d'assumer la cohésion avec Dieu[719]. « La croix est le signe du Roi des rois ressuscité des morts dans la gloire, le signe du salut donné aux hommes. La croix du Christ figure le Christ lui-même : elle apporte le salut au monde, et résume en quelque sorte le cosmos sur lequel il règne »[720]. Au folio 6 verso, nous trouvons d'ailleurs un premier poème où apparaît la figuration du Christ *in modus crucis* – c'est-à-dire tel un crucifié, mais sans croix -, composition intitulée « L'image du Christ étend ses bras en croix et ses noms expriment sa nature <à la fois> divine et humaine » (Fig. 94). Ce *carmen* glorifie le Sauveur sur la croix dans sa victoire éternelle comme l'attestent certains vers : « *In cruce sic positus desolvens vincla tyranni* » (Placé ainsi sur la croix, il nous délivre des chaînes du tyran) ; « *Atque salutiferam dederat Deus arce coronam* » (Dieu a placé dans le ciel la couronne du Salut) ; « *Veste quidem parua hic tegitur qui continet astra, atque solum palmo claudit ubisque suo* » (Un petit vêtement couvre celui qui maintient ensemble les astre, Et sa main enferme la terre <entière>) ; « *Iste est rex iustitiae* » (Voici le roi de justice) ; « *Rex regum et Dominus dominorum* » (Roi des Rois et Seigneur des Seigneurs)[721].

Figure 94 : Poème figuré *In honorem sanctae crucis* de Raban Maur, Amiens, Bibliothèque d'Amiens Métropole, MS 223, fol. 6v, *Christ in modus crucis* (d'après M. PERRIN, 2009, ill. B1)

[719] G. D'ONOFRIO, « La teologia della croce in epoca carolingia », dans B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione… op. cit.*, vol. II, p. 302. Sur cette acception de la croix voir aussi le *Carmen 55*, 5 de Raban Maur édité dans les MGH *Poetae latini aevi Carolini*, 2, 1884, p. 220.

[720] RABAN MAUR, *Louanges… op. cit.*, p. 19.

[721] Nous donnons ici la traduction fournie par M. PERRIN, *L'iconographie de la* Gloire*…op. cit*., p. 60-61.

L'universalisme du mystère de la croix et du triomphe du Christ est également clairement observable dans la production poétique de Jean Scot Érigène, composée entre 858 et 870 et destinée à Charles le Chauve[722]. La croix y est présentée comme le symbole du gouvernement universel ; elle est le signe par lequel le Christ, guerrier, sauveur et souverain cosmique qui préside les astres[723] conquiert, embrasse la terre, la mer, les vents, le ciel et toute chose[724].

La glorification du Christ sur la croix a une connotation fortement politique dans le contexte de l'Empire à partir de l'époque de Charlemagne, qui fait écho à ce que nous avons vu pour la période constantinienne. De fait cette gloire et l'abnégation du Christ fournissent un modèle, d'abord aux saints, dont la production hagiographique connaît à l'époque carolingienne un fort développement, en même temps que leur culte s'intensifie[725]. La notion de triomphe est alors transposée dans les *vitae* : les saints, présentés comme les soldats du Christ (*milites*), y sont décrits tels des héros ayant triomphés de Satan par la croix[726]. Considéré comme le véritable chef du monde et le médiateur entre la Cité de Dieu et la Cité des hommes selon la conception augustinienne[727], le Christ fournit également un modèle aux chrétiens et, en premier lieu, au souverain franc. Guidé par l'idéal royal de David, le souverain bénéficie d'un patronage céleste. Oint de Dieu, il a pour mission de guider son peuple au Salut, conquête participant pleinement à la réalisation de la *Christianitas*[728]. Le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel forment ensemble l'*Ecclesia*. Leur collaboration vise à construire le royaume terrestre en marche vers le royaume céleste[729]. Dans cette

---

[722] JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Versus*, PL 122, col. 1221-1225. Voir : R. HAWTREE, « Christ on the cross in Eriugena's Carmina for Charles the Bald », *op. cit*.

[723] Cf. Job 9, 7.

[724] JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Versus 2*, PL 122, col. 1223-1224. On pourra également se référer à son *Versus 1*, qui présente un discours similaire (PL 122, col. 1221-1223).

[725] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 136.

[726] *Ibid*., p. 19.

[727] P. LE MAÎTRE, « Image du Christ, image de l'empereur. L'exemple du culte du Saint-Sauveur sous Louis le Pieux », *op. cit.*, p. 202-203.

[728] La foi est une affaire d'État comme en témoigne l'*Admonitio generalis*, capitulaire de Charlemagne de 789. D'ailleurs dans le chapitre 82, il est préconisé aux chrétiens de prêcher leur foi avant tout dans la Sainte Trinité, mais aussi dans l'Incarnation du Christ, sa Passion, sa Résurrection et son Ascension (*Admonitio generalis*, MGH *Leges* 2, *Capitularia*, I, 1883, p. 61. Cf. S. RABE, *Faith, Art, and Politics at Saint-Riquier. The symbolic Vision of Angilbert*, Philadelphia, 1994, p. 23).

[729] Y. CONGAR, *L'ecclésiologie du Haut Moyen Âge. De Saint Grégoire le Grand à la désunion entre Byzance et Rome*, Paris, 1968, p. 249-259. Comme l'a démontré M. De Jong, la distinction entre Empire et *ecclesia* n'existe pas dans la pensée de Raban Maur : le pouvoir temporel et le pouvoir spirituel travaillent conjointement à la bonne marche du *regnum*, autrement dit, de l'*ecclesia* (G. BÜHRER-THIERRY, « Raban Maur et l'épiscopat de son temps », dans P. DEPREUX *et al.*, *Raban Maur et son temps, op. cit.*, p. 74. Voir M. DE JONG, « The empire as *ecclesia* : Hrabanus Maurus and biblical historia for

conception idéale de la royauté, Charlemagne puis ses successeurs sont placés sous la bannière de la croix, qui marque l'appartenance aux élus[730]. La croix est le signe divin qui les guide, les protège, éloigne les démons et leur assure la victoire. Comme pour le Christ, elle est l'arme de la foi qui permet au souverain de vaincre ses ennemies. Cette transposition est observable dans de nombreux écrits, et en premier lieu dans le rite du couronnement qui établit clairement une association entre le Christ et le souverain[731]. De même, dans le *De conversione Saxonum*, l'auteur – probablement Angilbert de Saint-Riquier – met en parallèle la défaite temporaire de Charles contre les Saxons en 777, avec la Crucifixion, la Descente aux Enfers et la Résurrection du Christ[732]. Également, dans les *carmina figurata* d'Alcuin et de Théodulf, la conquête de Charlemagne dans l'expansion de l'*imperium* et son effort de christianisation est comparée à celle du Christ par la croix[733]. Cette association se développe en particulier sous la génération de Louis le Pieux[734], comme en témoigne l'*In honorem sanctae crucis* de Raban Maur. Sur le folio 3 verso, Louis le Pieux, en armure, tenant un bouclier et une lance cruciforme, est dépeint sous les traits d'un César et d'un *miles Christi*[735] (Fig. 95). Ce type de composition s'inscrit dans une production littéraire plus

---

rulers », dans Y. HEN, M. INNES (dir.), *The Uses of the Past in the Early Middle Ages*, Cambridge ; New York, 2000, p. 191-226.

[730] P. HENRIET, « *Mille formis daemon*. Usages et fonctions de la croix dans L'*Hispania* des IX^e^-XI^e^ siècles », dans T. DESWARTE, P. SENAC (dir.), *Guerre, pouvoirs et idéologies dans l'Espagne chrétienne aux alentours de l'an mil*, Actes du Colloque international du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (Poitiers-Angoulême, 26-28 septembre 2002) Turnhout, 2005, p. 181.

[731] Les *laudes regiae* chantées à cette occasion intègrent notamment l'hymne « *Christus vincit, Christus regat, Christus imperat* » : voir E. H. KANTOROWICZ, *Laudes Regiae. Une étude des acclamations liturgiques et du culte du souverain au Moyen Âge*, trad. A. Wijffels, Paris, 2004.

[732] ANGILBERT (?), *Carmen 7*, MGH *Poetae latini aevi Carolini* 1, 1881, p. 380-381 (C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 20.

[733] ALCUIN, *Carmina*, MGH *Poetae latini aevi Carolini* 1, 1881, p. 160-351, en part. les *carmina* 6-7, p. 224-227 ; THEODULF, *Carmen 23*, MGH *Poetae latini aevi Carolini* 1, 1881, p. 480-482. Cf. C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit*., p. 21)

[734] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit*., p. 137-138.

[735] Sur la silhouette du souverain : « *Iesu Criste, tuum vertice signum / augusto galeam conferat almam, / inuictam et faciat optima dextram / virtus, Iesu, tua detque triumphum / iusto, iustitiae unduat atque / lorica, placitum semper amicum / quam nullus iaculo proterat hostis. / Sed firmum maneat Caesaris omne / ac tutum imperium omne per aevvum. / Sicque eius sobolis laeta propago / succedens maneat sceptra tenendo, / donec saecla sua iura tenebrunt, / et terrae solidus permanet orbis, / Cristi dum memoret nomen ubique, / et Verbum Domini praedicet ultro.* » (Jésus-Christ, que ton signe, placé sur sa tête, / Apporte à l'Auguste le casque sacré ; / Que ta puissance parfaite, Jésus, / Rende sa droite invincible, donne au juste / Le triomphe, et que, de la cuirasse de justice, / Qu'aucun ennemi ne pourra percer de son trait, / Elle revête l'ami qui plaît toujours. / Que tout l'Empire de César demeure / Assuré et protégé pour l'éternité. / Et que le rejeton de sa race, avec bonheur, / Lui succède et, le sceptre à la main, se maintienne / Aussi longtemps que s'écouleront les siècles / Et que durera l'orbe massive de la terre. / Puisque <César> rappelle partout le nom du Christ / Et qu'il proclamera volontiers le Verbe du Seigneur). Sur le nimbe : « *Tu, Hludouuicum, / Criste, corona* » (Toi, Christ, / Couronne Louis). Sur la croix : « *In cruce Christe, tua, victoria vera salusque, / omnia rite regis* » (Par Ta croix, ô Christ, Toi qui es victoire et salut véritables, / Tu régis tout à juste titre). Et enfin sur le bouclier : « *Nam scutum fidei depellit tela*

large qui exalte le modèle du bon roi chrétien, calqué sur le modèle christique, ainsi que sur celui des rois de l'Ancien Testament (David, Salomon)[736]. Elle vise à expliciter leur rôle spirituel[737], orientation encore en vigueur du temps des Ottoniens qui reprennent des codes similaires[738].

Figure 95 : Poème figuré *In honorem sanctae crucis* de Raban Maur, Amiens, Bibliothèque d'Amiens Métropole, MS 223, fol. 3v, *Louis le Pieux* (d'après M. PERRIN, 2009, ill. A5)

---

nefanda, / protegit augustum clara tropaea parans, / devotum pectus divino munere fretum / inlaesum semper castra inimica fugat » (Car le bouclier de la foi repousse les flèches impies, / Il protège l'Auguste, lui prépare d'illustres trophées, / Sa pieuse poitrine, confiante dans le divin présent, / Rendue invulnérable, fait en toute occasion fuir les armées ennemies). M. PERRIN, *L'iconographie de la* Gloire… *op. cit.*, p. 56-57.

[736] Sur l'utilisation des modèles de l'Ancien Testament dans la construction de l'image du souverain et de son rôle, se référer au chapitre 2 « La construction biographique du souverain carolingien », dans D. IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, 2006, p. 121-152. Plus généralement, sur la construction de l'idéologie impériale : Y. HEN, M. INNES (dir.), *The Uses of the Past… op. cit*.

[737] Le lecteur pourra notamment se référer au *Commentaire sur les Livres des Rois* écrit par Raban Maur à destination de Louis le Pieux et de ses fils dans le contexte agité de la succession du souverain (C. CHEVALIER-ROYER, « Le Commentaire de Raban Maur sur les Livres des Rois : manuel scolaire à l'usage des moines et guide pratique à l'usage des rois », dans P. DEPREUX *et al*., *Raban Maur et son temps*, *op. cit.*, p. 293-303). Le même genre de prescription apparaît dans le texte d'Hincmar *De Regis persona et regio ministero* (PL 125, col. 833-856). Cette littérature, qui expose une sorte de « miroir des princes », n'est pas uniquement destinée au souverain, mais s'adresse également aux prélats du royaume qui se doivent d'être de bons nobles et de bons chrétiens.

[738] É. PALAZZO, « La Liturgie de l'Occident médiéval autour de l'an mil. État de la question », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 43, 2000, p. 386.

2.1.2 L'humanité souffrante de la victime et sa valeur rédemptrice : l'accent ecclésiologique

Si la dimension triomphale et universaliste est omniprésente dans l'exégèse carolingienne et postcarolingienne, la littérature des IX^e^ et X^e^ siècles porte également une attention toute particulière aux souffrances du Christ endurées sur la croix et plus largement lors de la Passion. Cette évolution témoigne d'une nouvelle appréhension de l'événement par rapport à la théologie patristique[739]. En effet, alors que l'interprétation des Pères était centrée principalement sur la gloire du Fils de Dieu et sur la révélation de sa divinité, les textes carolingiens et postcarolingiens insistent également sur les souffrances et les blessures corporelles endurées sur la croix par le Sauveur, singularité qui participe pleinement au processus de rédemption. L'intérêt croissant pour le corps blessé est déjà visible à la fin du VII^e^ siècle chez Bède (672 ?-735). Dans ses écrits, les stigmates du Christ deviennent la preuve de la réalité de la Passion[740]. Un peu plus tard, Théodulf rédige un poème intitulé « *Quamobrem cicatrices, quas Dominus in Passione suscepit, in Resurrectione obductae non sint* » (Pourquoi les cicatrices de la Passion du Christ demeurent sur son corps ressuscité ?)[741], composition qui présente de nombreuses similitudes avec celle de Bède[742]. Les blessures du flanc, des mains et des pieds du Christ sont présentées à la fois comme une preuve de la réalité de sa passion et comme un témoignage de l'abnégation de la victime consentante pour racheter l'humanité. La contemplation des blessures s'observe également chez Alcuin[743], ainsi que dans l'hymne à Lazare de Paulin d'Aquilée[744]. Cette réflexion sur le corps souffrant et les stigmates appelle les moines et les fidèles à la compassion en même temps que la mort du Christ sur la croix fournit un modèle d'abnégation, d'humilité et de patience[745].

---

[739] P. LE MAÎTRE, « Image du Christ, image de l'empereur. L'exemple du culte du Saint-Sauveur sous Louis le Pieux », *op. cit.*, p. 202 ; C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit*.

[740] P. MAEYVERT, A. DAVRIL, « Théodulfe et Bède : au sujet des blessures du Christ », dans *Revue bénédictine*, 113, 2003, p. 71-79. Il est d'ailleurs intéressant de noter qu'ici Bède rapporte la présence d'un programme décoratif dans l'abbaye de Jarrow qui comportait une Crucifixion, précédée du Portement de croix et associée à Moïse et le serpent d'airain, décor permettant d'insister sur les souffrances réelles du Christ lors de sa Passion (P. DARBY, « Bede, iconoclasm and the Temple of Salomon », dans *Early Medieval Europe*, 21/4, 2013, p. 394-395).

[741] P. MAEYVERT, A. DAVRIL, « Théodulfe et Bède : au sujet des blessures du Christ », *op. cit*.

[742] THÉODULF, *Carmen 11*, MGH *Poetae latini aevi Carolini* 1, 1881, p. 465-466.

[743] ALCUIN, *Carmen 109*, MGH *Poetae latini aevi Carolini* 1, 1881, p. 337

[744] PAULIN D'AQUILÉE, *Carmen 4*, éd. D. NORBERG, *L'Œuvre poétique de Paulin d'Aquilée*, Stockholm, 1979, p. 103-113.

[745] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 154.

L'attention portée à l'humanité souffrante du Christ permet d'interroger le rôle de cette dernière dans le processus sotériologique à travers les notions de sang rédempteur et de sacrifice volontaire. Cette réflexion s'inscrit dans une pensée plus globale relative à la médiation christique, intrinsèquement liée à la médiation ecclésiale. Car, comme le précise Y. Congar, durant la période carolingienne, les auteurs mettent en avant une continuité entre le Corps du Christ, le Corps eucharistique et le Corps du Christ qu'est l'Église[746]. Or, à partir de la fin du VIII^e^ siècle, la mort sacrificielle du Christ se teinte d'une dimension ecclésiologique beaucoup plus affirmée que chez les Pères. Cette orientation du discours s'intensifie à partir des années 820-840 à cause des controverses dogmatiques qui traversent le IX^e^ siècle[747].

Certaines séquences narratives servent à l'élaboration de ce discours. En effet, chez Alcuin, le partage du vêtement du Christ symbolise la diffusion de l'Église sur le monde ; l'indivisibilité de la tunique désigne l'unité ecclésiale ; le vinaigre tendu au Christ fait référence aux Juifs et à l'iniquité du monde et l'hysope désigne l'humilité de Jésus par laquelle le fidèle est lavé du péché[748]. En outre, la séquence de la transfixion joue, là encore, un rôle prépondérant puisque, dans le prolongement de la pensée augustinienne, elle sert d'assise au concept de la naissance de la nouvelle Ève : l'Église et ses sacrements, garants du Salut[749]. Par la Crucifixion, l'Église, en tant qu'Épouse et Corps du Christ, est unie à ce dernier[750]. Elle est construite par le Baptême et l'Eucharistie, fondés par l'eau et le sang s'écoulant du flanc du Fils de Dieu lors de son sacrifice volontaire. Ainsi, en mangeant et en buvant le sacrifice de la messe, les chrétiens sont unis au Sauveur et deviennent le Corps du Christ.

Cette interprétation de la relation entre l'Église et la Crucifixion à travers le sang sacrificiel trouve également son origine dans la glose sur l'Épître aux Hébreux, valorisé

---

[746] Y. CONGAR, *L'Église de saint Augustin à l'époque moderne*, Paris, 1970, p. 55. Cette acception de l'Église-Corps du Christ, provenant de la théologie paulinienne, a été reprise par Augustin qui distinguait trois corps christiques : le premier, historique, né de la Vierge et mort sur la croix ; le second est le corps sacramentel (appelé également mystique) ; enfin le troisième est le corps de l'Église que forment les chrétiens (ID., *L'ecclésiologie du Haut Moyen Âge… op. cit.*, p. 87). Sur la signification ecclésiale du Corps du Christ : H. DE LUBAC, *Corpus Mysticum. Eucharistie et l'Église au Moyen-Âge : Étude historique*, Paris, 2009.

[747] Cf. *Infra* : 2.3 La mort du Christ et les controverses dogmatiques.

[748] ALCUIN, *Commentaria in S. Joannis Evangelium*, 7, 40, PL 100, col. 977-987 (Cf. C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 72). Nous retrouvons une interprétation similaire chez Paschase Radbert à propos du vinaigre et du fiel qui symbolisent les vices et l'incrédulité des Juifs et des incroyants (PASCHASE RADBERT*, Expositio in Mattheo Libri XII*, CCCM 56B, 1984, p. 1343-1404).

[749] Entre autres : ALCUIN, *Commentaria in S. Joannis Evangelium*, 3, 15, PL 100, col. 834-837 ; AMBROISE AUTPERT, *Expositio in Apocalypsin, Lib. III*, 5, CCCM 27, 1975 ; CANDIDUS DE FULDA, *Opusculum de Passione Domini*, PL 106, col. 101.

[750] Y. CONGAR, *L'ecclésiologie du Haut Moyen Âge… op. cit.,*p. 78.

surtout dans l'exégèse carolingienne tardive[751]. Ce texte paulinien permet de présenter le Christ non seulement comme Roi mais aussi comme Prêtre[752], ayant, par l'offrande (*oblatio*) de son corps sur la croix, annihilé les sacrifices de l'Ancien Testament (Heb. 5-10)[753]. De manière générale, l'Épître aux Hébreux sert à développer la thématique de l'efficacité rédemptrice de la mort humaine du Christ, mais aussi à affirmer le rôle du clergé en tant que médiateur entre Dieu et les hommes et représentant du Christ[754]. En effet, il est interprété comme un enseignement pour le ministère du prêtre qui offre le sacrifice pour la rémission des péchés, à l'imitation du seul vrai prêtre, le Christ[755]. Ce parallèle est particulièrement valorisé dans le *Liber officialis* d'Amalaire de Metz : le prêtre de la messe est semblable au Christ, le pain et le vin à son corps et à son sang, et le sacrifice de l'autel à son sacrifice sur la croix ; les Chrétiens mangent en quelque sorte la chair du Christ et boivent son sang afin de ressembler au Christ dans sa Résurrection[756].

Ainsi, à l'époque carolingienne, la relation entre la Crucifixion - conçue comme source du Salut et de l'offrande - et le pain et le vin consacrés à l'autel est renforcée[757]. L'interprétation sacramentelle qu'acquiert la mort du Christ s'illustre d'ailleurs par l'introduction de l'image du Crucifié au début du canon : nous le trouvons dans le Sacramentaire de Gellone où la lettre T du *Te igitur* est ornée du Christ en croix (Fig. 67). Un tel ornement introduit une césure visuelle entre le *Sanctus*, prière des fidèles et le *Te igitur*, début du canon réservé à l'officiant et récité à voix basse. Une rupture semblable est observable dans le Sacramentaire de Charles le Chauve (vers 870) où le *Te igitur* se déploie dans une miniature en pleine page, dont l'iconographie reprend les codes de la Crucifixion avec la représentation du Crucifié et des astres sur le haut de la composition (Fig. 96).

---

[751] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 149.

[752] R. SAVIGNI, « Le commentaire d'Alcuin sur l'Épître aux Hébreux et le thème du sacrifice », dans *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 111/3, 2004, p. 253.

[753] *Ibid*., p. 150. ALCUIN, *Expositio in Epistolam Pauli Apostoli ad Hebraeos*, PL 100, col. 1031-1084 ; HAYMON D'AUXERRE, *In epistolam ad Hebraeos*, PL 117, col. 819-938.

[754] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 150-151.

[755] R. SAVIGNI, « Le commentaire d'Alcuin sur l'Épître aux Hébreux et le thème du sacrifice », *op. cit.*, p. 266.

[756] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 158. Voir AMALAIRE, *Liber officialis*, III, éd. J. M. HANSSENS, coll. « Studi e Testi, 139 », Città del Vaticano, 1948-1950, p. 255-372.

[757] HINCMAR, *Explanatio in Ferculum Salomonis*, PL 125, col. 818 B.

Figure 96 : *Sacramentaire de Charles le Chauve*, Paris, BNF, Ms. lat. 1141, fol. 6v, *Te igitur avec Christ en croix*, vers 870 (d'après *Trésors carolingiens*, 2007, p. 119)

2.2 Les pratiques liturgiques et paraliturgiques

L'intérêt porté à la mort du Christ et à la croix se traduit également dans les pratiques liturgiques et les exercices de piété. La mort du Christ est rappelée à chaque office durant lequel le sacrifice eucharistique est consommé, mais aussi et surtout à Pâques, fête majeure de l'année liturgique qui célèbre la gloire du Christ dans sa mort et sa résurrection. Cette commémoration est principalement centrée entre le Vendredi Saint, jour de la crucifixion - durant lequel il est d'ailleurs intéressant de relever que l'évangile johannique prévaut pour les lectures[758] - et le Dimanche Saint, qui clôt le *triduum* pascal sur la célébration de la résurrection. La gloire du Christ sur la croix s'inscrit dans le cadre du culte du Sauveur, qui se développe à partir de la fin du VIII^{e} siècle, et particulièrement à partir des années 830[759]. À l'imitation de la basilique du Latran dédiée au Sauveur, de nombreuses églises et autels dans l'Empire sont dédicacés

[758] Voir entre autres l'*Ordo 23* selon la numérotation de M. Andrieu (M. ANDRIEU (éd.), *Les Ordines romani du Haut Moyen Âge*, vol. III, Louvain, 1951, p. 271).

[759] Sur le développement du culte du Sauveur à l'époque carolingienne : C. HEITZ, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie*, Paris, 1963, p. 145-163, qui a démontré la relation entre le culte du Sauveur et le culte impérial ; P. LE MAÎTRE, « Image du Christ, image de l'empereur. L'exemple du culte du Saint-Sauveur sous Louis le Pieux », *op. cit.*, p. 201-212 ; A. ANGENENDT, « *In Honore Salvatoris*. Vom Sinn und Unsinn der Patrozinienkunde », dans *Revue d'histoire ecclésiastique*, 97, 2 et 3/4, 2002, p. 431-456 et 791-823.

à ce vocable. Du reste, à Centula/Saint-Riquier, c'est dans l'antéglise du Sauveur que l'on célébrait la Pâques[760].

À l'égal de ce qui est observable dans la littérature, le déroulement chronologique des événements est davantage marqué dans les pratiques liturgiques, qui retracent la vie du Christ et l'historicité de sa passion, insistant ainsi sur son humanité. Cette orientation s'exprime dans le déroulement de la liturgie pascale, durant laquelle l'attention portée aux souffrances humaines et à la mort du Christ est davantage séparée des épisodes postérieurs exaltant son triomphe à travers sa résurrection[761]. Il en va de même pour les offices journaliers. En effet, le *Libellus Trecensis* montre que l'organisation et le déroulement des offices monastiques de tierce, sexte et none, visaient à retracer la progression de l'expérience de Jésus dans sa Passion[762]. Une observation semblable peut être faite dans l'*Ordo missae a Sancto Petro institutione cum expositione sua* du Pontifical romano-germanique, recueil de pièces liturgiques du X^{e} siècle[763]. Le mémorial des différents temps de la Passion se manifeste également à travers les reliques que les monastères carolingiens acquièrent progressivement. Dans l'église de Centula/Saint-Riquier, abbaye construite par Angilbert entre 790 et 799, les vingt-cinq reliques abritées dans la *capsa maior* et les autels de l'abbatiale sont des objets saints attachés à l'histoire de la Passion[764]. Sont notamment répertoriés des morceaux du bois de la Croix, de l'éponge, de la colonne de la flagellation, du rocher sur lequel fut érigée la croix, mais aussi les clous, une fiole contenant le fiel mélangé de vinaigre et de la pierre sur laquelle coula le sang du flanc du Sauveur[765].

---

[760] C. HEITZ, *Recherches sur les rapports… op. cit.*, p. 77-82. Le rite pascal de Centula/Saint-Riquier est décrit dans l'*Institutio de diversitate officiorum* d'Angilbert, publiée à la suite de la *Chronique d'Hariulf* (vers 1090) : HARIULF, *Chronique de l'abbaye de Saint-Riquier (V^{e} siècle – 1104)*, éd. F. LOT, Paris, 1894, p. 298-299).

[761] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 34.

[762] *Ibid*. Sur le *Libellus Trecensis*, voir A. WILMART (éd.), *Precum Libelli Quattuor Aevi Karolini*, Roma, 1940, en part. p. 25-26.

[763] C. VOGEL, R. ELZE (éd.), *Le Pontifical romano-germanique… op. cit.*, vol. I, p. 329.

[764] Ces reliques furent ramenées de Terre Sainte probablement en 798 par les légats de la cour de Charlemagne, autrement dit, sous l'abbatiat d'Angilbert (789-814) (C. HEITZ, « *Sepulcrum Domini* : Le Sépulcre visité par les Saintes Femmes (IX^{e}-XI^{e} siècle) », dans M. SOT (dir.), *Haut Moyen Âge. Culture, Éducation et Société. Études offertes à Pierre Riché*, Nanterre ; La Garenne-Colombes, 1990, p. 391.

[765] « *Reliquiae Domini Salvatoris. De ligno Domini. De veste ejus. De sandaliis ejus. De praesepe ejus. De spongia ejus. De Jordane ubi baptizatus est. De petra ubi sedit quando V^{m} hominum pavit. De pane illo unde distribuit discipulis. De templo Domini. De candela quae in nativitate ejus accensa est. De monte Olivieti ubi oravit. De mensa ejus. De monte ubi transfiguratus est. De columna ubi flagellatus est. De ligaminibus und ligatus est. De petro unde crucem ascendit. De clavis unde crucifixus est. De loco Calvarie. De bucella ubi fel et acetum mixtum fuit. De petra super quam sanguis de latere ejus stillavit. De sepulcro Domini. De lapide revoluto ab ostio monumenti. De reliquiis innocentum, qui pro eo passi sunt. De monte Horeb. De lignis Etrium tabernaculorum* » (*Angilberti Abbati de Ecclesia Centulensi Libellus*, MGH *Scriptores-Scriptores*, 15, 2, 1887, p. 175-176, liste citée et traduite dans

Parmi toutes ces reliques, la croix occupe une place de premier ordre. Dans le prolongement de ce qui a été amorcé auparavant, cet objet fait l'objet d'une adoration spécifique durant des solennités diverses. Elle est adorée à Pâques, où elle fait à Rome l'objet d'une véritable procession dramatisée qui se déplaçait depuis la basilique du Latran jusqu'à celle de Santa Croce de Gerusalemme, à l'image de ce qui se faisait en Terre Sainte [766]. La croix est aussi adorée lors de la procession des Rameaux, ainsi que durant les deux fêtes de l'*Inventio crucis* (3 mai) qui célèbre la découverte de la Vraie Croix[767] et de l'*Exaltatio crucis* (14 septembre). Introduites à Rome dès le VII^e^ siècle comme nous l'avons vu, elles sont également intégrées dans la liturgie franque dès le VIII^e^ siècle, d'abord dans l'*Hadrianum* puis, au cours du IX^e^ siècle, dans les textes de l'antiphonaire[768].

Comme le précise P. Jounel[769], la liturgie de la croix est une liturgie de gloire qui reprend les principaux développements évoqués plus haut : étendard du Roi qu'est le Christ[770], sceptre royal par lequel le Sauveur à triomphé[771], « le noble bois est exalté »[772], « le noble trophée de la croix est adoré »[773]. Cette célébration du signe de gloire tend à s'intensifier à partir du deuxième quart du IX^e^ siècle et son culte est particulièrement célébré dans le cadre clunisien à la fin du X^e^ siècle[774]. En effet, Odilon

---

M. MC CORMICK, « Textes, images et iconoclasme dans le cadre des relations entre Byzance et l'Occident carolingien », dans *Testo e immagine nell'alto Medioevo*, *op. cit.*, p. 103).

[766] Ce rite est décrit dans les *Ordines* 23 et 24 selon la numérotation de M. Andrieu (M. ANDRIEU, *Les Ordines romani… op. cit.*, vol. III, p. 270-272, 291-295). Concernant la description du rituel : L. VAN TONGEREN, « Imagining the cross on Good Friday : rubric, ritual and relic in early medieval Roman, Gallican and Hispanic liturgical traditions », dans J. MULLINS, J. Nì GHRADAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross… op. cit.*, p. 34-51.

[767] La légende de la découverte de la Vraie Croix connaît également une renommée certaine à Rome, mais aussi dans la sphère carolingienne (B. BAERT, *An Heritage of Holy Wood : The Legend of the True Cross in Text and Image*, trad. L. Preedy, coll « Cultures, Beliefs and Traditions, 22 », Leiden ; Boston, Brill, 2004, p. 54-132). Transmise probablement par le biais de Rufin, cette légende est copiée maintes fois, notamment dans les manuscrits de Saint-Gall, de Langres et de Saint-Amand durant l'époque carolingienne à travers deux versions qui circulent conjointement (R. MC KITTERICK, *Histoire et mémoire dans le monde carolingien*, coll. « Culture et sociétés médiévales, 16 », Turnhout, 2009, p. 283-305, en part. p. 297-299).

[768] A. FROLOW, *La relique de la vraie Croix… op. cit.* p. 77. Pour les pièces dans les antiphonaires voir R.-J. HESBERT (éd.), *Corpus antiphonalium officii*, Roma, 1963-1979, vol. I, 110a, et vol. II, n° 92a, 92^2 et 110a.

[769] P. JOUNEL, « Le culte de la croix dans la liturgie romaine », dans *La Maison Dieu*, 75, 1963, p. 87-88.

[770] Hymne du *vexilla regis*.

[771] Exaltation, Matines, antienne 2.

[772] Exaltation de la Sainte Croix, Matines, antienne 1.

[773] *Ibid*., antienne 3.

[774] D. IOGNA-PRAT, « La croix, le moine et l'empereur : Dévotion à la croix et théologie politique à Cluny autour de l'an mil », dans M. SOT (dir.), *Haut Moyen Âge : Culture, Éducation et Société… op. cit.*, p. 449-473.

composa deux textes en l'honneur de la sainte Croix : l'*Oratio ad crucem adorandam* et le *Sermo de sancta cruce*, la seconde pièce ayant été destinée à la célébration de l'Invention de la Croix[775].

La dévotion à la Croix et au Crucifié se manifeste également à travers une pratique dévotionnelle plus personnelle, exprimée notamment au sein de messes votives et privées, dont le nombre s'accroît considérablement à partir de la fin du VIII^e^ siècle[776]. Certaines d'entre elles louent la croix et sont destinées à être récitées *ad crucem* ou *ante crucem*, comme nous pouvons le constater dans le *Libellus Trecensis* (« *Oratio ad crucem adorandam* ») ou encore dans le *Libellus Turonensis* (« *Ad sanctam crucem adorandam* »)[777]. Alcuin a également composé une série de messes votives dont l'une est dédiée spécifiquement à la Sainte-Croix[778]. Ce type de messe se retrouve également dans la seconde moitié du X^e^ siècle dans le manuscrit Arsenal 610, provenant de l'abbaye de Mittelzell à Reichenau[779]. La dévotion à la Croix se manifeste également en dehors du cadre strictement liturgique, comme en témoignent les prescriptions de la princesse Duodha à son fils composées vers 840 :

> Quand tu auras fini, fais un signe de croix sur ton front et sur ton lit, à l'image de la croix de Celui qui t'a racheté, comme ceci : +, tout en disant « J'adore ta croix, Seigneur, et je crois en ta sainte résurrection. Ta sainte croix est avec moi. La croix, dès que je l'ai connue, je l'ai toujours aimée et je l'adore toujours. La croix est mon salut, la croix est ma défense, la croix est ma protection, elle est à jamais mon refuge. La Croix est ma vie ; elle est ta mort, à toi diable, ennemi de la vérité, amateur de la vanité ; la croix est ma vie, elle est ta mort à jamais. » Et encore : « Ta croix +, Seigneur, je l'adore, et ta glorieuse passion je la commémore, toi qui as daigné naître, souffrir, mourir et ressusciter d'entre

[775] ODILON, *Ad crucem adorandam oratio*, PL 142, col. 1037-1038 ; ID., *Sermo de sancta cruce*, PL 142, col. 1031-1036.

[776] Selon C. Vogel, la messe privée est une pratique monastique qui se définit comme une célébration de l'eucharistie par le liturge seul sans que les fidèles y participent. Elle est gage de salut aussi bien pour le célébrant que pour la personne à l'origine de la requête. La messe votive est une célébration effectuée en vue de l'obtention de biens matériels ou spirituels (C. VOGEL, « Une mutation cultuelle inexpliquée : le passage de l'eucharistie communautaire à la messe privée », dans *Revue des Sciences Religieuses*, 54, 1980, p. 231-250). Sur cette thématique : C. VOGEL, « La multiplication des messes solitaires au Moyen Âge. Essai de statistique », dans *Revue des Sciences Religieuses*, 55, 1981, p. 206-203.

[777] A. WILMART (éd.), *Precum libelli… op. cit.*, p. 13-14 ; p. 105-106 et 142. Parmi les nombreuses pièces destinées à être récitées devant la croix, nous pouvons également citer le *Carmen 28* de Bernowin, édité dans J. VON SCHLOSSER (éd.), *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien, 1892, p. 363.

[778] Cette messe est éditée dans J. DESHUSSES, « Les messes d'Alcuin », dans *Archiv für Liturgiewissenschaft*, XIV, 1972, p. 18-19.

[779] N. K. RASMUSSEN, É. PALAZZO, « Messes privées, livre liturgique et architecture. À propos du ms. Paris, Arsenal 610 et de l'église abbatiale de Reichenau-Mittelzell », dans *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, t. 72, 1988, p. 77-88.

les morts, toi qui avec le Père et l'Esprit-Saint… + Que la bénédiction de Dieu, Père, Fils et Saint-Esprit, descende et demeure sur moi, ton très petit serviteur ! Amen ».[780]

2.3 La mort du Christ et les controverses dogmatiques

Une telle attention portée à la mort du Christ dans le contexte carolingien est liée aux discussions dogmatiques qui se développent à la fin du VIII[e] et au cours de IX[e] siècle. Celles-ci fournissent un terrain favorable au développement des réflexions sur la Passion et sa valeur rédemptrice, mais aussi sur sa représentabilité.

2.3.1 Les deux natures, le corps du Christ et son efficacité sotériologique

Les controverses dogmatiques soulevées et débattues durant cette période montrent une tension autour des sacrements et de la quête du Salut pour les chrétiens. Ces conflits intéressent non seulement la relation entre les deux natures du Christ, mais aussi son corps, deux aspects qui influent *in fine* sur une réflexion sur les moyens de rédemption, à travers notamment le sacrifice eucharistique, considéré comme une réitération de la Passion du Sauveur.

L'adoptianisme

Vers 782, apparaît en Espagne l'adoptianisme, controverse christologique, professée par l'archevêque de Tolède, Elipand puis reprise et défendue par Félix d'Urgell[781]. S'appuyant sur l'Épître aux Philippiens (2, 7) Elipand et Félix défendaient l'idée que le Christ est le Fils de Dieu par adoption et non pas par nature, car « nulle part dans les Évangiles, il n'était dit que le Fils de Dieu avait été "livré pour nous" à la souffrance et à la mort ; seul le Fils de l'homme l'avait été »[782]. Ainsi, dans cette acception, refuser de considérer que, par sa personnalité humaine, le Christ, fils de David, était le Fils adoptif de Dieu, revient à nier que le Christ fut vraiment homme[783].

---

[780] « *Cum hoc compleueris, fac crucem in fronte et super lectum tuum in similitudinem crucis, illius a quo redemptus es, hoc modo : +, ita dicendo : "Crucem tuam adoro, Domine, et sanctam resurrectionem tuam credo. Crux tua sancta mecum. Crux est quam ut cognoui, semper amaui, semperque adoro. Crux mihi salus, crux mihi defensio, crux mihi protectio, semperque refugium. Crux mihi uita, mors tibi, diabole, inimice ueritatis, cultor uanitatis; crux mihi uita, mors tibi semper". Et item: "Tuam, Domine, + crucem adoro, tuamque gloriosam passionem recolo, qui dignatus es nasci, pati, mori ac resurgere a mortuis, qui cum Patre et Spiritu Sancto. + Benedictio Dei Patris et Filii et Spiritus Sancti descendat et maneat super me seruum tuum minimum. Amen"* » (DUODHA, *Manuel pour mon fils*, éd. P. RICHÉ, B. DE VREGILLE, C. MONTDÉSERT, Paris, SC 225, 1975, p. 128-131).

[781] J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine*, vol. III... *op. cit.*, p. 55-57.

[782] *Ibid.*, p. 56.

[783] *Ibid*.

Les deux auteurs ne reniaient ici aucunement la nature divine du Christ et n'accordaient ce concept d'adoption qu'à l'humanité du Christ, non à sa divinité.

Cette théorie, qui se développe en Galice et dans les Asturies, gagna en 789-790 la Septimanie avec Félix d'Urgell, pénétrant ainsi la Marche d'Espagne soumise juridiquement à l'Empire. La considérant comme un « nouveau nestorianisme »[784], les défenseurs de l'orthodoxie s'organisèrent rapidement, car l'adoptianisme remettait en question non seulement la Trinité, mais également le dogme de l'Incarnation. De fait, ce mouvement était interprété comme un rejet de la doctrine selon laquelle Jésus est pleinement humain et complètement divin, de manière égale et inséparable. Ainsi, ce mouvement remettait en cause l'humanité du Christ conçu sans péché, refusant par conséquent à la Vierge le statut de Mère de Dieu (*Theotokos*). Dans cette perspective, comment les adoptianismes pouvaient comprendre la Passion et la Résurrection, excepté par l'interprétation erronée de la séparation de l'Homme et du Verbe en deux personnes[785] ? En outre, si l'Homme fut adopté comme le prétendaient Elipand et Félix, cela revient à dire que le Christ a subi la Passion non par choix, biaisant ainsi son rôle en tant que Sauveur.

À l'instar de l'adoptianisme, l'opposition naquit en Espagne avec Beatus de Liébana et Etherius[786]. Mais dès 785, le pape Hadrien rédigea une première lettre à Félix, action réitérée probablement vers 793[787]. La cour reçut le traité de Félix probablement en 791, et la défense du dogme s'organisa rapidement. Paulin, patriarche d'Aquileia, puis Alcuin, évêque d'York, furent chargés de réfuter point par point la position d'Elipand et de Félix[788]. En 792 l'adoptianisme fut une première fois condamné au synode de Ratisbonne[789] : Félix dut alors se rétracter. Revenant dès 793

---

[784] S. RABE, *Faith, Art, and Politics… op. cit.*, p. 26.

[785] *Ibid*., p. 33.

[786] BEATUS DE LIEBANA et ETHERIUS, *Adversus Elipandum Libri II*, CCCM 59, 1984.

[787] *Epistola Hadriani papae ad episcopos Hispaniae directa, Conc. Franc. 794*, MGH *Leges Concilia* 2, 1, 1906, p. 122-130.

[788] PAULIN, *Contra Felicem libri tres*, CCCM 95, 1990. Voir aussi son poème *Regula fidei metrico promulgata stili mulcrone* publié et analysé dans S. RABE, *Faith, Art, and Politics… op. cit.*, p. 36-39. Concernant l'œuvre anti-adoptianiste d'Alcuin : ALCUIN, *Adversus Elipandus libri IV*, PL 101, col. 231-300 ; ID., *Adversus Contra Felicem Urgellitanum Episcopum Libri VII*, PL 101, col. 119C-230D ; ID., *Liber contra haeresim Felicis : Edition with an introduction*, éd. G. B. BLUMENSHINE, coll. « Studi e Testi 295 », Vaticano, 1980. Les arguments convoqués par les théologiens carolingiens en vue de contrer la théorie adoptianiste sont développés dans : E. AMANN, « L'adoptianisme espagnol du VIII^{e} siècle », dans *Revue des Sciences Religieuses*, 16/3, 1936, p. 281-317 ; S. RABE, *Faith, Art, and Politics… op. cit.*, p. 26-51 ; J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine*, vol. III… *op. cit.*, p. 55-70 ; C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit*., p. 52-71.

[789] *Annales regni francorum inde ab A. 741. Usque ad A. 829. Qui dicuntur Annales Laurissenses maiores et Einhardi*, MGH *Scriptores rerum germanicarum*, 1895, p. 91-93. Pour la version traduite :

sur ses positions, l'évêque d'Urgell fut anathématisé lors du concile de Francfort en 794[790], concile à l'orientation trinitaire et christologique[791]. Il faut cependant attendre les années 799-800 pour que le mouvement adoptianiste s'essouffle[792].

Ce débat eut pour conséquence la réaffirmation de la Trinité[793] et la défense de la double nature du Christ : le Christ contient deux natures, humaine et divine, consubstantielles et indivisibles, en une seule personne[794]. La doctrine trinitaire, omniprésente, prend une place majeure dans la foi carolingienne. Cette spécificité s'exprime à la fois dans les textes de cette époque, mais aussi dans les pratiques liturgiques, au sein des offices, des fêtes et des messes votives[795]. De même, le Credo, dont l'importance quant à la diffusion du dogme trinitaire est largement soulignée par les théologiens carolingiens, s'amplifie du *filioque* dès 794[796]. Cette formule précise que l'Esprit Saint procède de manière égale à la fois du Père et du Fils. Se généralisant peu à peu dans les antiphonaires en usage dans les églises franques[797], l'adjonction du *filioque* n'est pas du goût de la papauté, qui ne l'adoptera qu'au XI^e^ siècle[798], et encore moins

---

Annales royales des Francs, de l'année 741 à l'année 829, trad. C. GUIZOT, R. FOUGERES, coll. « Sources de l'histoire de France », Clermont-Ferrand, 2001, p. 56-57.

[790] *Concilium Francofurtense A. 794*, MGH *Leges, Concilia,* 2, 1, 1906, p. 110-171. Comme le précise C. Chazelle (C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 53), le traité du synode contenait notamment deux lettres : la première expose la position anti-adoptianiste des évêques italiens (PAULIN, *Libellus Sacrosyllabus Episcoporum Italiae, Conc. Franc. 794*, MGH *Leges Concilia*, 2, 1, 1906, p. 130-142), la seconde celle des évêques de Gaule, de Germanie et d'Aquitaine (ALCUIN, *Epistola episcoporum Franciae, Conc. Franc. 794*, MGH *Leges Concilia,* 2, 1, 1906, p. 142-157).

[791] Le concile de Francfort, réuni à la demande de Charlemagne, fut l'occasion d'étudier et de condamner non seulement la position adoptianiste, mais également celle des Byzantins à propos de la Trinité et de l'image.

[792] En 799, Felix est condamné et arrêté à Lyon.

[793] Entre autres : ALCUIN, *De fide sanctae et indiduae Trinitatis*, PL 101, col. 11A-58C ; ID., *De processione Spiritus Sancti*, PL 101, col. 66A-82B. Nous trouvons également une copie du *De Trinitate* et du synode d'Hilaire de Poitiers, qui fut copié au milieu du IX^e^ siècle à la demande d'Hincmar, archevêque de Reims.

[794] Entre autres : ALCUIN, *Commentaria in S. Joannis Evangelium*, PL 100, col. 737-1008 ; ID., *Expositio in Epistolam Pauli Apostoli ad Hebraeos*, PL 100, col. 1031-1084 (C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit*., p. 72).

[795] Voir notamment les pièces liturgiques dans A. WILMART (éd.), *Precum Libelli… op. cit.*, en part. le *Libellus Trecensis* (p. 13) et le *Libellus Turonensis* (p. 102 et 139-140).

[796] La formule du *Filioque* n'est pas nouvelle, car elle apparaît déjà au concile de Tolède en 589 (F. BŒSPFLUG, *Dieu et ses images… op. cit.*, p. 155).

[797] A. G. MARTIMORT, *L'Église en prière. Introduction à la liturgie*, t. II : *L'Eucharistie*, Paris, 1983 (nouvelle édition), p. 150. La formule du *filioque* est adoptée officiellement en 809 au concile d'Aix-la-Chapelle (D. ALIBERT et *al., Chrétientés médiévales, VII^e^-XI^e^ siècle*, Tournai, 1997, p. 60).

[798] Bien qu'après le concile d'Aix-la-Chapelle de 809, Léon III approuve la doctrine selon laquelle l'Esprit Saint procède du Père et du Fils, il refuse d'insérer dans Credo le *Filioque* (J. IMBERT, *Histoire du droit et des institutions de l'Église en Occident*, t. V, vol. 2, *Les temps* carolingiens *(741-891). L'Église : la vie des fidèles*, Paris, 1996, p. 95). Il faut attendre le XI^e^ siècle – la première mention datant

des Byzantins, pour qui l'Esprit Saint ne procède que du Père et non du Fils[799]. Au même titre que la Trinité, le statut de la Vierge en tant que *Theotokos* est également défendu. Les théologiens insistent alors sur son statut royal et son rôle dans le plan du Salut[800], orientation qui s'accompagne d'un développement du culte marial[801]. Cette piété s'exprime dans les offices, et tout particulièrement dans les productions alcuiniennes qui donnent lieu à la création de véritables messes votives[802]. Marie, Reine des Cieux et Mère de Dieu, y est convoquée en tant qu'intercesseur, qui assure auprès des croyants la protection de Dieu face aux démons et aux péchés[803].

Ce débat eut des résonnances sur la production, tant architecturale que figurative. En effet, la nouvelle attention portée la Trinité guida bon nombre de créations[804], à commencer par l'organisation structurelle et cultuelle de l'abbaye de Centula/Saint-Riquier construite par Angilbert[805].

La prédestination

Au-delà des clarifications dogmatiques sur les natures du Christ et les relations entre elles, la période carolingienne est également marquée par la querelle de la

---

du couronnement d'Henri en 1014 – pour que la formule soit insérée dans le rite (F. BŒSPFLUG, *Dieu et ses images… op. cit.*, p. 155).

[799] La différence d'acception sur le *Filioque* sera d'ailleurs au cœur des débats au XI^e^ siècle, lors du schisme entre Occident et Orient.

[800] ALCUIN, *De fide sanctae et individuae Trinitae*, III, 14, PL 101, col. 46C-47A ; ID. *Commentaria in S. Joannis Evangelium*, I, 1, PL 100, col. 749C ; ID., *Epistola 296*, MGH *Epistolae* 4, 1895, p. 455. La théologie mariale est également développée dans l'œuvre d'Ambroise Autpert (v. 730-784) - moine puis abbé de San Vincenzo al Volturno -, notamment dans ses sermons sur la Vierge (AMBROISE AUTPERT, *In Purificatione Sanctae Mariae,* CCCM 27B, 1979, p. 983-1002 ; ID., *Sermo de Assumptione Sanctae Mariae*, CCCM 27B, 1979, p. 1052-1036 ; cf. aussi Not. 11). Nous retrouvons un développement similaire sur la figure mariale chez Paschase Radbert (notamment PASCHASE RADBERT, *De partu Virginis*, CCCM 56C, p. 47-89). Cf. J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine*, vol. III… *op. cit.*, p. 73-76.

[801] Voir D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO, D. RUSSO (dir.), *Marie : Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996 (voir en particulier la contribution de D. Iogna-part, « Le culte de la Vierge sous le règne de Charles le Chauve », p. 65-98).

[802] Voir la « *Missa Sanctae Mariae* » (n° 20-23), dans J. DESHUSSES (éd.), « Les messes d'Alcuin », dans *Archiv für Liturgiewissenschaft*, 14, 1972, p. 19-20. Voir aussi les numéros 1841-1846 dans J. DESHUSSES, *Le sacramentaire grégorien, ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits*, vol. II, Fribourg, 1979.

[803] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 84-85. Comme l'a démontré M.-L. Thérel, la Vierge acquiert le statut de corédemptrice : sa maternité divine et historique se prolonge dans sa maternité spirituelle à l'égard des croyants (M.-L. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Église… op. cit.*, p. 118).

[804] Sur l'évolution du dogme trinitaire à l'époque carolingienne et ses conséquences du point de vue de l'iconographie : F. BŒSPELUG, Y. ZALUSKA, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident à l'époque carolingienne au IV^e^ Concile du Latran (1215) » dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 37, 1994, p. 181-240.

[805] S. RABE, *Faith, Art, and Politics… op. cit.*

prédestination qui se déroule au cours du IX^e siècle. Puisant ses racines dans le différend opposant Augustin et Pélage, ce débat interrogeait le Salut et ses conditions d'accès pour le pécheur[806]. Cette interrogation plaçait au centre du débat la mort du Christ qui était considérée par tous dans sa dimension salvifique et eschatologique[807]. Prêchée par Godescalc d'Orbais (805-v. 868), la doctrine de la prédestination défendait l'idée que la grâce de la rédemption n'était octroyée par Dieu seulement qu'à une partie des mortels, les élus[808]. Par le don de la grâce divine, les péchés passés, présents et futurs de ces prédestinés sont absouts, leur donnant ainsi accès à la vie éternelle[809]. Or, dans la pensée de Godescalc, ce don divin se matérialise dans la Passion, la mort du Christ et l'effusion de son sang salvateur : bien que tous les hommes soient baptisés, seuls les élus seront sauvés par la Passion[810]. Cette théorie fut soutenue par Loup de Ferrières et, dans une moindre mesure, par Florus de Lyon et Ratramne de Corbie[811] qui empruntent tous les deux une position plus tempérée[812]. Néanmoins, elle est loin de faire l'unanimité parmi les théologiens de cette époque. Dès 929 apparaissent les premières manifestations de désaccord chez Raban Maur[813], mouvement qui se prononce entre les années 850 et 870 avec Hincmar de Reims – qui bénéficie de l'appui de Charles le Chauve – et Jean Scot Erigène[814]. D'ailleurs, ce débat prend une tournure

---

[806] Sur cette querelle et les arguments utilisés tant par les partisans que par les opposants, voir le chapitre 5 intitulé « For whom did Christ die ? : the controversy over divine predestination » dans C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.,* p. 165-208. On pourra également se référer à J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine*, vol. III… *op. cit.*, p. 85-100.

[807] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 172.

[808] Bien que Godescalc soit le principal défenseur de la prédestination, dont le débat prendra une tournure officielle à partir du milieu des années 840, nous trouvons un précédent chez Haymon d'Auxerre dans son commentaire sur les Épîtres de Paul : HAYMON D'AUXERRE, *In Divi Pauli epistolae expositia*, PL 117, col. 413B-D ; 433A-B ; 629C-D ; 800C-801A. Voir J. HELL, « Haimo's commentary on Paul. Sources, methods and theology », dans S. SHIMAHARA (dir.), *Études d'exégèse carolingienne : Autour d'Haymon d'Auxerre*, coll. « Haut Moyen Âge, 4 », Turnhout, 2010, p. 111-112, [En Ligne] URL : http://brepols.metapress.com/content/tn1228/.

[809] GODESCALC, *Confessio, Confessio prolixior* et *Opuscula theologica*, dont les textes ont été édités par D. C. LAMBOT, dans *Œuvres théologiques et grammaticales de Godescalc d'Orbais*, Louvain, 1945, respectivement aux pages 52-78, 180-258 et 338-346.

[810] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 176-177

[811] *Ibid.*, p. 179-181.

[812] *Ibid.* Voir : LOUP DE FERRIERES, *Liber de tribus quaestionibus*, PL 119, col. 619-648 ; FLORUS, *De tribus epistolis*, PL 121, col. 985B-1068A ; ID., *Sermo de praedestinatione*, PL 119, col. 95D-102A ; RATRAMNE, *De praedinatione Dei*, PL 121, p. 11-80.

[813] RABAN MAUR, *Epistola* 22, MGH *Epistolae* 5, 1899, p. 428 ; ID., *Epistola* 42, MGH *Epistolae* 5, 1899, p. 481-487 ; ID., *Epistola 44*, MGH *Epistolae* 5, 1899, p. 490-499. Raban Maur réitère son opposition lors d'un synode qu'il organise en 848 (C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 168).

[814] Le traité majeur d'Hincmar produit contre la théorie de la prédestination est le *De preadestinatione Dei et libero arbitrio* écrit en 869-870 (HINCMAR, *De praedestinatione Dei et libero arbitrio*, PL 125, col. 65B-474B). Néanmoins, il existe également une première lettre rédigée en 849 (*Ad simplices*) qui manifeste déjà son opposition. Cette lettre est éditée dans W. GUNDLACH, « Zwei Schriften des

officielle : un synode est réuni en 848, suivi d'un concile à Quierzy cinq ans plus tard, qui ont pour réponse deux synodes visant à réaffirmer la doctrine de la prédestination : le premier à Valence en 855, le second à Langres en 859.

Envisageant comme la plupart des théologiens carolingiens la crucifixion dans une perspective eschatologique, Hincmar dénonça cette théologie qui considérait, selon lui, que le sacrifice volontaire du Christ sur la croix fut accompli uniquement pour les élus. Cette lecture impliquait donc que tous les hommes n'étaient pas rachetés par la mort du Christ[815]. Les conséquences d'une telle théorie furent, pour les opposants, plurielles[816]. D'abord, elle supposait une négation du contrôle de l'Homme sur sa destinée, voire de ses responsabilités (négation du libre arbitre). Ensuite, une telle perspective engendra inévitablement l'idée que l'exercice quotidien de la foi (la pénitence, les sacrements du baptême et de l'eucharistie) dans la quête du Salut futur est vain pour les pêcheurs, remettant en cause, par voie de fait, le bien-fondé du système ecclésial. Ainsi, soulignant l'importance de l'Église-Corps du Christ dans les moyens d'accès à la grâce de Dieu, Hincmar, mais aussi Raban Maur et Jean Scot Érigène, défendèrent ardemment l'idée que le don de la grâce divine est potentiellement ouvert à tous : le Christ a souffert pour tous, mais l'Homme reste libre de choisir de suivre la voie de Dieu. Le baptême du chrétien montre son adhésion au Christ, acte qui en fait un élu. Ce dernier doit cependant continuer à expérimenter sa foi par l'imitation du Christ et de ses souffrances à travers la pénitence, la prière et le sacrement eucharistique, conditions qui lui permettront d'accéder *in fine* au Salut futur.

En réalité, malgré la voie médiane empruntée par Jean Scot Erigène, ce problème épineux sur la prédestination ne trouvera pas réellement d'issue à l'époque qui nous intéresse, la question étant relancée au début du XI^{e} siècle avec Anselme de Cantorbéry et son *Cur Deus homo*. Néanmoins, qu'il s'agisse des pro- ou des anti-prédestination, force est de constater que non seulement nous trouvons une réflexion sur la médiation ecclésiale, mais également sur le sang et les souffrances du Christ dans la quête de la rédemption, aspect qui trouve un prolongement dans la querelle sur la présence réelle du Christ dans le sacrement eucharistique.

Erzbischofs Hinkmar von Reims, II », dans *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 10, 1889, p. 258-309. Concernant Jean Scot Erigène, voir notamment son traité *De praedestinatione* édité par G. Madec dans CCCM 50 (Turnhout, 1978).

[815] J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine, vol. III… op. cit.*, p. 95.

[816] *Ibid.*, p. 96-99 ; C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 181-195.

La présence réelle du Christ dans l'eucharistie

La controverse sur la présence réelle dans l'Eucharistie, qui se déroule durant le deuxième quart du IX^e^ siècle, met plus concrètement en jeu la question de la médiation sacramentelle et la relation entre le *corpus verum* et le *corpus mysticum*. Ce débat tenait donc cette fois de manière concrète à l'efficacité du sacrement eucharistique en tant qu'oblation et donnait une dimension particulière à la Crucifixion. Le débat s'articulait autour de deux questions : la première concernait la nature de cette présence dans le sacrement eucharistique ; la seconde, corollaire, développait la question de la relation entre le corps du Christ consommé durant le sacrement et le corps historique du Sauveur[817]. En d'autres termes, la question était alors de savoir d'une part, si l'eucharistie en tant que corps et sang du Christ pouvait être perceptible par les sens corporels ou s'ils étaient seulement visibles par les yeux de la foi ; d'autre part, si le corps et le sang présents dans l'eucharistie étaient les mêmes que ceux du Christ pris lors de son incarnation et ayant subi la passion. Bien sûr, l'eucharistie était considérée depuis l'époque paléochrétienne à la fois comme le corps et le sang du Christ servant d'oblation comme le précise les paroles mêmes de Jésus lors de la Cène, mais aussi comme sacrifice unique du Christ fait pour servir une fois pour toutes comme le précise l'Épître aux Hébreux (9,26 ; 10,12), deux aspects sur lesquels s'accordaient les théologiens carolingiens[818]. Néanmoins, pour la première fois en Occident, on s'intéressait à la nature de cette présence et les rapports entre le corps sacramentel et le corps historique. Les prises de position sur cette question dogmatique furent nombreuses, surtout entre la fin des années 840 et la première moitié des années 850 : Adrevald de Fleury, Godescalc d'Orbais, Hincmar de Reims, Haymon, Ratramne de Corbie, Pachase Radbert, Jean Scot Érigène, Raban Maur sont autant de théologiens ayant pris part au débat[819]. Il n'est pas étonnant de retrouver ici les protagonistes engagés dans la question sur la prédestination, la controverse eucharistique puisant

[817] J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine, vol. III… op. cit.*, p. 79.

[818] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 209.

[819] Les positions des théologiens carolingiens sur cette question de la présence réelle sont également développées dans : G. PICASSO, « Riti eucaristici nella società altomedievale. Sul significato storico del trattato eucharistico di Pascasio Radberto » dans *Segni e riti nella Chiesa altomedievale occidentale*, Settimana di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (Spoleto, 11-17 aprile 1985), Spoleto, 1987, p. 505-526 ; C. CHAZELLE, « Figure, character, and glorified body in the carolingian eucharistic controversy » *Traditio*, 47, 1992, p. 1-36 ; J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine,* vol. III*… op. cit*., p. 78-85 ; C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit*., en particulier son chapitre 6 « One time sacrifice, daily food and drink : the controversy over the eucharist », p. 209-238 ; H. DE LUBAC, *Corpus Mysticum… op. cit.*

probablement sa source dans cette dernière[820]. Parmi les différents partis pris, les traités de Paschase Radbert, moine puis abbé de Corbie entre 831 et 833, et de Ratramne de Corbie illustrent parfaitement les deux positions[821] : le premier était partisan de la théorie de la présence réelle, le second d'une présence symbolique, « l'Eucharistie n'ayant pour objet que de commémorer le sacrifice du Christ au fondement de l'Église, sans qu'il soit besoin d'une réitération *réelle* »[822].

La vision de Paschase Radbert[823], partagée par Hincmar[824], est exprimée au sein de trois écrits : dans son *De corpore et sanguine Domini*, rédigé entre 831 et 833[825] et dont la version fut révisée et présentée à Charles le Chauve probablement en 843 ou 844 ; dans sa lettre à Frudegard, probablement moine de Saint-Riquier ; ainsi que dans son traité sur Matthieu[826]. S'appuyant sur la théologie d'Ambroise, l'abbé de Corbie défendait l'idée d'une présence réelle de la chair et du sang dans l'Eucharistie[827], formulant ainsi les bases de la théorie eucharistique qui trouvera un développement au cours du XI^e siècle face à la polémique relancée par Béranger de Tours[828]. Pour Paschase, le pain et le vin se transforment lors de l'eucharistie intérieurement et

---

[820] Sur les liens entre la controverse de la prédestination et la controverse eucharistique : C. CHAZELLE, « Exegesis in the Ninth-Century Eucharist Controversy », dans C. CHAZELLE, B. VAN NAME EDWARDS (ed), *The study of the Bible in the Carolingian Era*, coll. « Medieval Church Studies, 3 », Turnhout, 2003, p. 167-187.

[821] Comme le précise C. Chazelle, la date du début de cette controverse eucharistique reste incertaine et peut être trouvons-nous la première discussion à travers le *De corpore et sanguine Domini* de Ratramne de Corbie (C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 211).

[822] D. IOGNA-PRAT, « L'espace sacramentel de l'Église », dans *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre*, hors-série n° 7, 2013, p. 5-6.

[823] Développée dans C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 215-225.

[824] HINCMAR, *Carmen (Tituli Ferculanum salomonis) 4*, 1, MGH *Poetae latini aevi Carolini* 3, 1896, p. 414-415 ; ID, ; *Explanatio in Ferculanum Salomonis*, PL 125, col. 817B-834A ; ID. ; *De cavendis vitiis et virtutibus exercendis*, 3, MGH *Quellen*, p. 226-266. Adrevald de Fleury, qui rédigea également un traité sur le corps et le sang du Christ (ADREVALD, *De corpore et sanguine Domini contra ineptias Joannis Scoti,* PL 124, coll. 947D-954B), semble partager cette position (C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 215).

[825] Ce traité fut rédigé pour les moines de Corvey, à la demande de l'abbé de la communauté nommé Warin (*Ibid*., p. 210). Comme le suggère G. Picasso, cet ouvrage de Paschase est peut-être à mettre en relation avec la notion de *corpus triforme* développée à la même époque par Amalaire dans son *Liber Officialis* (G. PICASSO, « Riti eucaristici nella società altomedievale. Sul significato storico del trattato eucharistico du Pascasio Radberto » *op. cit.*, p. 512-514). Dans son allégorisation de la messe, Amalaire rapproche les trois fragments de l'hostie lors la fraction durant le rite eucharistique des trois corps : le corps historique, le corps sacramentel et le Corps-Église. Sur le *corpus* triforme d'Amalaire, voir le chapitre II « Le *corpus* triforme d'Amalaire et ses destinées », dans H. DE LUBAC, *Corpus Mysticum… op. cit.*, p. 297-339.

[826] PASCHASE RADBERT, *De corpore et sanguine Domini cum appendice epistola ad Fredugardum*, CCCM 16, 1969 ; ID, *Expositio in Matheo 26*, 26-29, CCCM 56B, 1984, p. 1288-1298.

[827] C. CHAZELLE, « Exegesis in the Ninth-Century Eucharist Controversy », *op. cit.*

[828] D. IOGNA-PRAT, *La Maison de Dieu… op. cit.*, p. 451.

objectivement en chair et en sang du Christ, celle-là même qui naquit dans le sein de la Vierge, mourut sur la croix et ressuscita[829] :

> Et donc, Ô homme, chaque fois que tu manges ce pain et que tu vois cette coupe, n'oublie jamais que tu ne bois pas d'autre sang que celui qui fut versé pour toi et pour tous en rémission des péchés, ni [ne mange] d'autre chair que celle qui fut livrée pour toi et pour tous et fut suspendue à la croix.[830]

Ainsi, dans son acception, le corps et le sang sacramentels contiennent la réalité des choses auxquelles ils se réfèrent ; ils sont identiques au corps historique du Christ, condition *sine qua non* dans la pensée de Paschase pour garantir l'efficacité du sacrement eucharistique. L'Eucharistie, réitération du sacrifice du Christ, est donc tout à la fois *figure* et *réalité* « […] puisque son apparence était celle du pain et du vin, mais sa véritable réalité était celle du corps et du sang du Christ »[831].

Ratramne[832], tout comme Godescalc, Raban Maur et Jean Scot Érigène[833], s'opposait à cette idée de présence réelle. Sa position est développée dans le *De corpore et sanguine Domini*, écrit entre 830 et le début des années 840[834], peut-être à la demande de Charles le Chauve en réponse à Paschase Radbert[835]. Ratramne ne niait pas la notion de présence du corps et du sang du Christ dans le sacrement, mais concevait cette notion

---

[829] J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine,* vol. III… *op. cit*., p. 79.

[830] « *Quapropter o homo, quotienscumque bibis hunc calicem aut manducas hunc panem, non alium sanguinem te putes bibere quam [eum] qui pro te et pro omnibus effusus est in remissionem peccatorum. Neque aliam carnem quam quae pro te et pro omnibus tradita est et pependit in cruce.* » (PASCHASE RADBERT, *De corpore et sanguine Domini*, 15, CCCM 16, 1969, p. 96, trad. J. Pelikan, p. 79).

[831] J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine*, vol. III… *op. cit.*, p. 80. L'auteur fait ici référence au chapitre 4 du *De corpore et sanguine Domini* qui développe particulièrement cette thématique de figure et de réalité. Sur la notion de figure qui se situe dans la tradition augustinienne, nous renvoyons à l'article : C. CHAZELLE, « Figure, character, and the glorified body in the carolingian eucharistic controversy », *op. cit.*, p. 1-36.

[832] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 229-236

[833] GODESCALC, *Opuscula theologica*, 23, éd. D. C. LAMBOT, *Œuvres théologiques… op. cit.*, p. 324-337 ; RABAN MAUR, *Epistola* 56, MGH *Epistolae* 5, 1899, p. 509-514. La position de Jean Scot Érigène généralement comprise par ses contemporains comme un opposant à la doctrine de la présence réelle (J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine*, vol. III... *op. cit.*, p. 101), présente cependant quelques affinités avec la théorie de Paschase (C. CHAZELLE *The Crucified God… op. cit.*, p. 226-227) : JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Expositiones in Ierarchiam Coelestem*, I, 3, CCCM 31, 1975, p. 17 ; ID., *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, 1, 31, éd. E. JEAUNEAU, Paris, SC 180, 1999, p. 176-179 ; ID., *De divisione naturae 5*, PL 122, col. 992-993.

[834] RATRAMNE, *De corpore et sanguine Domini*, PL 121, 1852, col. 103-170, dont on trouvera une édition renouvelée dans J. N. BAKHUIZEN VAN DEN BRINK (éd.), *Ratramnus*, *De corpore et sanguine Domini, édition renouvelée*, Amsterdam, 1974.

[835] On se gardera cependant d'affirmer que le traité de Ratramne est une réponse directe à celui de Paschase. En revanche, il est probable qu'il ait été commandé par Charles le Chauve pour éclaircir la question et peut-être contrer les idées de Paschase qui se répandaient.

de manière différente. Bien qu'il concède l'existence d'une certaine ressemblance avec les entités de référence, le corps et le sang ne peuvent être présents de manière visible : le contenu de l'eucharistie reste invisible, spirituel. Selon Ratramne, il ne peut exister d'identification possible entre le corps du Christ présent lors du sacrement et le corps historique, ce dernier faisant référence à une réalité existante séparée. Comme le précise l'Épître aux Hébreux (7, 26-27), le Christ s'est donné en sacrifice une fois pour toutes, il ne pouvait donc être possible qu'il le fasse chaque jour[836]. Appendu à la croix et ressuscité, le corps historique du Christ devient éternel, incapable de souffrance, incorruptible et indivisible[837]. Comme Paschase, Ratramne utilise les deux concepts de réalité et de figure, mais son acception diffère : la réalité est envisagée comme une réalité empirique et la figure comme une sorte de procédé d'obscurcissement révélant son contenu sous un certain voile[838], se situant ainsi davantage dans la veine augustinienne :

> Il ne faut ici rien entendre corporellement, mais spirituellement : c'est le corps du Christ, mais non sous forme corporelle ; c'est le sang du Christ, mais non sous forme corporelle... Sous le voile d'un pain et d'un vin corporels, c'est le corps et le sang spirituels qui existent.[839]

Par sa qualité de mystère, l'eucharistie est spirituelle et incorporelle, cachée derrière le pain et le vin : « par "corps" et "sang", il entendait la "figure" eucharistique et non la réalité historique et empirique »[840].

2.3.2 Le Christ et la croix dans la justification des images et leur statut durant la période post-iconoclaste

La période qui nous intéresse est, en outre, traversée par la question de la médiation matérielle du sacré. Le problème de l'image, ici entendu au sens figuratif, est en effet posé de manière officielle à travers la crise iconoclaste. Or, la « […] question de l'image se confond avec celle de la théologie, car la connaissance de Dieu passe par

---

[836] RATRAMNE, *De corpore et sanguine Domini,* 39 (J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine, vol. III… op. cit.*, p. 84).

[837] C. CHAZELLE, « Figure, Character, and the Glorified Body in the Carolingian Eucharistic Controversy », *op. cit.*

[838] J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine, vol. III… op. cit.*, p. 80.

[839] « *Nihil igitur hic corporaliter, sed spiritualitern sentendium : corpus Christi est, sed non corporaliter ; et sanguis Christi Christi est, sed non corporaliter… Sub velamento corporei panis corporeique vini, spirituale corpus spiritualisque sanguis existit* » (RATRAMNE, *De Corpore et sanguine Domini*, 60, cité et traduit par H. De Lubac, *Corpus mysticum… op. cit.*, p. 156 et 472-473).

[840] J. PELIKAN, *La tradition chrétienne. Histoire du développement de la doctrine, vol. III… op. cit.*, p. 81.

celle des images »[841], et ce, depuis les premiers siècles chrétiens. De fait, comme l'écrivait Athanase au IV^e siècle, « […] la divinité du Fils est aussi celle du Père et elle est identique dans le Fils. Qui aura compris cela se persuadera facilement que celui qui a vu le Fils a vu le Père (Jn 14, 9), car il a contemplé la divinité du Père dans le Fils »[842]. Ainsi, puisque la question de l'image est directement liée en amont à celle de l'intelligibilité de Dieu à travers ses formes, le statut de l'image participe à la définition de la relation au divin[843].

Devant la difficulté de rendre les deux natures du Christ par l'image, des réticences vis-à-vis du figuré naissent dès les années 720 en Orient, en particulier sous l'empereur byzantin Léon III l'Isaurien. Ce mouvement s'affirme ensuite sous Constantin V, et aboutit à une condamnation officielle de l'image en 754 au Concile de Hieria[844]. Cette décision s'accompagne d'un mouvement de persécution à l'égard des iconophiles[845]. Parce que la vraie image ne peut être consubstantielle à son modèle ou à son prototype, la seule image du Christ permise est l'Eucharistie. Comme le précise G. Dagron, il est impossible d'envisager une figuration qui unisse la divinité et l'humanité du Christ de manière égale et indissociable :

> [...] soit le peintre a représenté la seule nature humaine du Christ, mais en dédoublant sa personne (et en créant une quatrième personne de la Trinité, un Christ purement humain),

---

[841] O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e-XVI^e siècle)*, Paris, 2008, p. 177. Le terme d'image est entendu ici au sens large et anthropologique. Plus généralement, sur l'image et la dialectique entre le visible et l'invisible : G. DE NIE, K. F. MORRISON, M. MOSTERT (dir.), *Seeing the Invisible in late Antiquity and Early Middle Ages*, Papers from « Verbal and Pictorial Imaging : Representing and Accessing Experience of the Invisible, 400-1000 » (Utrecht, 11-13 december 2003), Turnhout, 2005. Également H. BELTING, *La vraie image. Croire aux images ?*, trad. J. Torrent, Paris, 2007.

[842] ATHANASE, *Oratio contra arianos*, III, 5, PG 26, col. 332 (trad. J. WIRTH, « Faut-il adorer les images ? La théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente », dans *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, Catalogue d'exposition, Paris, 2001, p. 28). Sur le statut de l'image et son fondement théologique chez les Pères, notamment chez Augustin : O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image… op. cit.*, p. 140-154.

[843] *Ibid*., p. 197. Cette acception a été théorisée par Augustin dans son *Commentaire sur la Genèse*. L'auteur relève trois sortes de *visio* : la première est la *visio corporalis*, autrement dit qui relève du sens de la vue ; la seconde est la visio *spiritualis*, qui procède du rêve ou de l'expérience visionnaire ; et enfin, la troisième est la *visio intellectualis*, qui est définie comme une contemplation pure de l'âme rationnelle (J.-C. SCHMITT, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, 2002, p. 26-27).

[844] Pour une version traduite de l'*horos* de Hieria : D. MENOZZI, *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris, 1991, p. 96-101.

[845] G. DAGRON, « L'iconoclasme et l'établissement de l'orthodoxie (726-847) », dans *Histoire du Christianisme des origines à nos jours*, t. IV, *Évêques, moines et empereurs (610-1054)*, Paris, 1993, p. 105.

soit il a respecté l'unité de la personne, mais en confondant les deux natures et en circonscrivant l'incirconscriptible.[846]

Selon les iconoclastes, le risque était de tomber ici dans le nestorianisme qui privilégiait la nature humaine au détriment de la nature divine du Christ ou, *a contrario*, dans le monophysisme. Par conséquent, les images figuratives sont détruites et leur culte proscrit.

Un retour de la figuration sacrée apparaît sous l'impératrice Irène avec le concile de Nicée II, en 787, qui donne lieu à l'élaboration d'une théologie de l'image, officialisant notamment l'icône et son culte. Dès 813, cependant, la légitimité de l'image est à nouveau questionnée et devient centrale en 824. La lettre de Michel le Bègue à Louis le Pieux fait état de cette évolution et met au jour des abus significatifs quant aux pratiques des fidèles devant les images figuratives. S'ouvre alors une nouvelle période d'iconoclastie en Orient qui prendra fin en 843, lorsque la victoire de l'iconodulie est confirmée au concile de Constantinople en 870[847].

Le débat dépasse largement le cadre de la « simple » polémique autour du figuré. Tout en révélant des enjeux politiques entre l'Orient et l'Occident[848], la défense de l'image met en jeu le fondement même des arguments christologiques, à savoir la mort du Christ et, au-delà, son Incarnation[849]. En effet, les iconophiles défendent ardemment la possibilité de représenter le Christ dans la mesure où Dieu s'est rendu visible en prenant chair. Ce postulat permettait ainsi de dépasser l'interdit judaïque et le problème de l'invisibilité de Dieu. Il est repris dans l'*horos* de Nicée II[850].

---

[846] *Ibid*., p. 106.

[847] D. MENOZZI, *Les images… op. cit.*, p. 115-116. J. IMBERT, *Histoire du droit et des institutions de l'Église en Occident,* t. V, vol. 2*, op. cit.*, p. 92-93. Parmi les nombreuses références analysant l'iconoclasme, son déroulement et ses enjeux : G. DAGRON, « L'iconoclasme et l'établissement de l'orthodoxie (726-847) », *op. cit*., p. 93-165 ; H. BELTING, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, 1991 (2e édition), p. 166-184 ; H. G. THÜMMEL, « Annuncio della Parola ed immagine nel primo Medioevo », dans *Cristianesimo nella Storia*, XIV/3, 1993, p. 505-533. Le lecteur pourra également se référer au volume *Vedere l'invisibile, Nicea e lo statuto dell'immagine*, publié à Palerme sous la direction de L. Russo en 1997, en particulier les articles de M. Re « Il secondo Concilio di Nicea e la controversia iconoclastica », p. 171-183 et de M. Andaloro « Il secondo Concilio di Nicea e l'età dell'immagine », p. 185-194. Voir aussi U. CRISCUOLO, « Croce ed eucarestia nella controversia iconoclastica », dans B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione… op. cit*., vol. III, p. 89-105.

[848] M. MC CORMICK, « Textes, images et iconoclasme dans le cadre des relations entre Byzance et l'Occident carolingien », *op. cit.*, p. 95-158.

[849] K. A. CORRIGAN, *Politics and visual polemics : iconophile imagery in three ninth-century Byzantine Psalters*, Cambridge ; New York, 1992.

[850] Le texte de l'*horos* de Nicée II est édité et traduit dans M.-F. AUZEPY (trad.), « "Horos" du Concile de Nicée II », dans F. BŒSPFLUG, N. LOSSKY (dir.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France (Paris, 2-4 octobre 1986), Paris, 1987,

> Il fut alors solennellement proclamé que dans la mesure même où Dieu a pris chair, l'icône de Dieu-fait-chair est non seulement justifiée, mais nécessaire, non pour représenter sa divinité ni sa seule humanité, mais « pour confirmer l'incarnation réelle et non illusoire du Verbe de Dieu ».[851]

En d'autres termes, pour les iconodules, refuser l'image du Christ revient à nier son humanité. Cet argument fut d'ailleurs utilisé pour légitimer les autres personnages sacrés (la Vierge, les saints, etc.) bien qu'ils ne disposent d'aucun fondement christologique[852]. C'est dans ce contexte que l'icône du Mont-Sinaï produite dans la deuxième moitié du IX^e^ siècle (numéro B 51 d'après la numérotation de K. Weitzmann) doit être placée : l'humanité souffrante du Christ est mise en exergue par les yeux clos et les plaies saignantes[853]. Comme le stipulait Grégoire le Grand, la Passion est le point central de la transition entre le visible et l'invisible[854], ce qui explique en partie pourquoi la Crucifixion gît au cœur des images problématiques. Comme nous l'avons vu plus haut, la place centrale de la Crucifixion dans la problématique de l'image était bien engagée à la fin du VII^e^ siècle : « qui et que voyait-on sur le Crucifix ? » interroge Anasthase le Sinaïte[855]. Un siècle et demi plus tard, dans le contexte de crise iconoclaste tardive, le thème iconographique est utilisé pour justifier la figuration, comme le démontrent deux miniatures peintes dans le Psautier Chludov produit vers 850-875. La plus évocatrice d'entre elles est la Crucifixion peinte au folio 67 recto qui accompagne le Psaume 68 (Fig. 82). Ici, le peintre a créé un parallélisme à la fois formel (dans la gestuelle) et iconographique entre le porte-éponge approchant son instrument de la

---

p. 31-35. Voir également dans le même ouvrage : C. SCOUTERIS, « La personne du verbe incarné et l'icône. L'argumentation iconoclaste et la réponse de Théodore Stoudite », *Ibid*., p. 121-133 ; M.-J. BAUDINET-MONDZAIN, « Autour de quelques concepts philosophiques de l'iconoclasme et de l'iconodoulie », *Ibid*., p. 135-141 ; M.-F. AUZÉPY, « L'iconodoulie : défense de l'image ou de la dévotion à l'image ? », *Ibid*., p. 157-165.

[851] F. BŒSPFLUG, Y. ZALUSKA, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident à l'époque carolingienne au IV^e^ Concile du Latran (1215) », *op. cit.*, p. 183.

[852] M.-F. AUZEPY, « L'iconodoulie : défense de l'image ou de la dévotion à l'image ? », *op. cit.*, p. 158.

[853] K. A. CORRIGAN, « Text and Images on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai », dans R. OUSTERHOUT, L. BRUBAKER (ed.), *The Sacred Image East and West*, Chigaco, 1995, p. 45-62.

[854] « *Vir itaque qui apparuit in portas stetit atque locutus est, quia Mediator Dei et hominum Christus Iesus in ipso quoque passionis suae tempore praecepta vitae discipulis dedit, ut hi qui in eum credunt ad semper ascipiant, et passionem eius sollicita consideratione pesantes, a suo quoque exitu cordis oculos non avertant* » (cité par B. RAW, *Anglo-Saxon crucifixion iconography and the art of the monastic revival*, Cambridge, 1990, p. 16).

[855] H. BELTING, *Bild und Kult… op. cit.*, p. 17.

bouche du Christ en croix et, juste en dessous, un iconoclaste portant une éponge imbibée de chaux contre une image du Christ[856].

> Les premiers méconnaissent la réalité de l'Incarnation rédemptrice, les seconds nient la vérité et la légitimité de l'image christique : impliquée par cette juxtaposition, l'idée double que l'incarnation est la justification majeure de l'icône et que l'image-clef pour la défense de celle-ci est la crucifixion, preuve ultime de l'incarnation.[857]

C'est ainsi que naît l'icône (*icona, imago, effigies*) qui s'appuie sur la tradition antique et dont les fondements théologiques sont déjà en germe au VII[e] siècle[858]. Pour les Orientaux, l'icône permet d'établir un rapport de proximité, voire identitaire avec le prototype représenté, relation facilitée par la frontalité du personnage, mais également l'absence de référence spatio-temporelle. Le prototype est introduit dans le présent par le biais de son *portrait*[859]. Porteuse d'émanations divines et sacralisées, l'icône canalise un flux psychologique liant le regard. Elle détient ainsi le même statut de médiation que les reliques[860] et devient le lieu d'un culte spécifique. C'est « [...] parce qu'on lui rend un culte que l'image devient une icône, c'est-à-dire le lieu d'une communication entre le dévot et celui ou celle qui est représenté »[861]. Cette dévotion se pratiquait à la fois à travers le respect matériel qui était rendu à l'image, mais aussi une attitude codifiée du croyant par le biais d'une prosternation ou d'une proskynèse[862], et d'un baiser. Ainsi, l'image en Orient acquiert une dimension toute particulière, dans laquelle le décor des édifices devient « [...] l'équivalent plastique des prières et des sacrements de l'office, ce

---

[856] H. L. KESSLER, « "Pictures Fertile with Truth" : How Christians Managed to Make Images of God without Violating the Second Commandment », dans *Journal of the Walters Art Gallery*, 49/50, 1991, p. 56 ; F. BŒSPFLUG, « Le Crucifix hors d'atteinte ? Du graffito du Palatin aux outrages des iconoclastes de la Réforme », dans F. ELSIG *et al.* (dir.), *L'image en Questions, pour Jean Wirth*, coll. « Ars Longa, 4 », Genève, 2013, p. 113.

[857] F. BŒSPFLUG, « Le Crucifix hors d'atteinte ? Du graffito du Palatin aux outrages des iconoclastes de la Réforme », *op. cit.*, p. 113. Cet article (p. 110-119) offre, du reste, une réflexion intéressante sur la question du respect et la dimension quasi intouchable de l'image du Crucifié depuis l'époque paléochrétienne jusqu'à la Réforme en mettant en lumière les cas où la figuration frôle avec le blasphème.

[858] Cf *Supra* 4.3.3 Encourager ou interdire l'image : la Crucifixion aux VII[e] et VIII[e] siècles.

[859] Cette acception du portrait est héritée de l'Antiquité. Voir H. L. KESSLER, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art,* Philadelphia, 2000, en particulier son chapitre 1 « The icon in the narrative », p. 3-28. Également M. ANDALORO, « Dal ritratto all'icona », dans M. ANDALORO, S. ROMANO, *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano, 2000, p. 31-67.

[860] R. OUSTERHOUT, L. BRUBAKER (dir.), *The Sacred Image East and West*, Chigago, 1995, p. 12-13.

[861] M.-F. AUZEPY, « L'iconodoulie : défense de l'image ou de la dévotion à l'image ? », *op. cit.*, p. 159.

[862] L'auteur distingue la prosternation de la proskynèse. La première se concrétise par une flexion du buste du croyant vers le sol, combinée à un agenouillement. La seconde se traduit par une flexion plus importante du corps, entrainant non seulement un agenouillement, mais aussi le contact du front posé contre terre (*Ibid*.).

qui en augmenta l'importance tout en exigeant un ordre précis dans la disposition des images »[863].

L'Occident reçut les positions officielles de Nicée II : Rome d'abord, puis la cour carolingienne, coïncidant ainsi avec la crise adoptianiste[864]. Les décisions orientales sur l'image sont accueillies différemment dans ces deux pôles. De fait, comme les Orientaux, le pape Hadrien I[er] (772-795) est favorable à l'image[865]. Son argumentation s'appuie sur la tradition grégorienne, qu'il cite d'ailleurs abondamment[866], mais dépasse la position de ses prédécesseurs en attribuant au figuré une fonction spirituelle[867]. Les Carolingiens, en revanche, adoptent une position davantage « médiane », qui est exposée dans le *Capitulare adversus sydonum,* et surtout dans les *Libri carolini.* Ce dernier texte, connu aussi sous le titre d'*Opus Caroli Regis contra synodum*, fut rédigé vers 792 probablement par Théodulf d'Orléans à la demande de Charlemagne à la suite de la réception des actes de Nicée II traduits en latin[868]. Ce texte est le premier du genre en Occident à se positionner sur l'image d'un point de vue officiel et temporel ; il propose une véritable théologie de l'image construite autour de deux idées majeures et liées entre elles.

---

[863] T. VELMANS, « De l'iconoclasme à la renaissance macédonienne (VII[e]-X[e] siècle) », dans E. CARBONELL, R. CASSANELLI (dir.), *La Méditerranée et l'art. De Mahomet à Charlemagne*, trad. D. Arasse et C. de Montclos, Paris, 2001, p. 134.

[864] Le positionnement de l'Occident à l'égard du problème de l'image n'est pas nouveau. En effet, la papauté condamne à travers deux conciles romains (en 731 et en 769) l'attitude iconoclaste des empereurs orientaux. De son côté, Pépin le Bref réunit en 767 un concile à Gentilly où le culte de l'image est déclaré licite. Cette dernière position, rapportée par Adon de Vienne dans son *Chronicon*, ne peut cependant pas être totalement confirmée compte tenu de la perte des actes (J. IMBERT, *Histoire du droit et des institutions de l'Église… op. cit.*, p. 92). Les conditions de transmission des actes de Nicée II en Occident ont été étudiées par M. MC CORMICK, « Textes, images et iconoclasme dans le cadre des relations entre Byzance et l'Occident carolingien », *op. cit.*, p. 95-158.

[865] E. LANNE, « Rome et Nicée II », dans F. BŒSPFLUG, N. LOSSKY (éd.), *Nicée II, 787-1987… op. cit.*, p. 219-228.

[866] HADRIEN I[er], *Epistola II*, MGH *Epistolae* 5, 1899, p. 20, 43, 46 et 55-56.

[867] H. L. KESSLER, *Spiritual Seeing… op. cit.*, p. 153. Notons d'ailleurs que l'usage de l'icône n'est pas spécifique à l'Orient, comme en témoignent les pièces conservées dans les églises romaines, ainsi que les mentions dans le *Liber Pontificalis* (M. ANDALORO, « Dal ritratto all'icona », *op. cit.*). Néanmoins, comme le précise M. Andaloro, leur culte avait un caractère officiel, public et contrôlé (*Ibid*., p. 56-57). Sur l'usage des icônes à Rome, voir également M. ANDALORO, « Le icone a Roma in età preiconoclasta », dans *Roma fra Oriente et Occidente*, 2002, p. 719-753 ; J.-M. SANSTERRE, « Entre deux mondes ? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VI[e]-XI[e] siècles », dans *Roma fra Oriente e Occidente*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto, 2002 p. 993-1050.

[868] Pour l'édition des *Libri carolini* : THEODULF, *Opus Caroli regis contra synodum*, MGH *Leges* 4, *Concilia* 2, *Supplementum* 1, 1998.

La première concerne la définition même de l'image qui, par sa nature d'objet fabriqué, ne peut contenir aucune substance sacrée. Il ne peut y avoir d'images « vraies et saintes », contrairement à ce que défendent les Grecs :

> Même si l'on admet qu'il faut adorer l'image de la mère de Dieu, comment pouvons-nous savoir quelle est son image, ou par quels indices elle se distingue des autres images, puisque l'on ne trouve aucune différence, hormis le savoir-faire des artisans [...] et la qualité des matériaux ?[869]

Craignant l'idolâtrie, les Carolingiens refusent l'idée que l'image puisse être consubstantielle à ce qu'elle représente[870] ; elle reste artificielle et ne peut en aucune façon renvoyer au prototype représenté, car il est impossible pour un artiste de rendre l'incorporéité ou la substance de Dieu ou encore les vertus des saints[871]. Ici, la définition de l'image s'ancre dans la théologie trinitaire, car selon les Carolingiens, en plaçant le Fils comme manifestation de Dieu, les Grecs semblent le rendre inférieur et donc nier sa divinité[872]. Seule l'Écriture (et, corollairement, la parole) permet l'accès au divin et aux contenus spirituels de la Foi, mais en aucun cas l'image[873]. Comme dans la conception augustinienne, « […] l'image n'est qu'un signe, un rappel pour une connaissance intérieure »[874]. La supériorité de l'Écriture se traduit d'ailleurs dans l'usage des *carmina figurata*, ainsi que dans l'introduction régulière de *tituli* et d'inscriptions dans les images qui créent une distanciation entre l'image et son archétype invisible[875]. La cour franque se détache ainsi nettement de la position grecque pour qui l'Écriture et les images sont deux moyens de signifier la même chose[876]. Si les

---

[869] *Libri carolini*, IV, 21, p. 540 (cité et traduit par O. Boulnois, p. 214). Parmi les nombreux ouvrages produits sur la position des Carolingiens dans le contexte iconoclaste : T. F. X. NOBLE, *Image, Iconoclasm and Carolingians*, Philadelphia, 2009. Sur les fondements théologiques et philosophiques de l'image dans la conception carolingienne, voir aussi G. DE NIE, K. F. MORRISON, M. MOSTERT (dir.), *Seeing the Invisible… op. cit.*, en particulier W. DIEBOLD, « The Carolingian Idol : Exegetes and Idols », p. 445-461 ; ainsi que O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image… op. cit.*, p. 206-226.

[870] O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image… op. cit.*, p. 214.

[871] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 42. Voir *Libri carolini*, I, 17, p.185 ; II, 16, p. 263-264 ; III, 15, p. 403-405 ; III, 16, p. 409-410 ; IV, 21, p. 539-540.

[872] O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image… op. cit.*, p. 212-213. Voir aussi C. DAVIS WEYER, *Early Medieval Art, 300-1150 : Sources and Documents*, New Jersey, 1971, p. 43-44.

[873] A. FREEMAN, « Scripture and images in the Libri carolini », dans *Testo e immagine nell'alto Medioevo*, *op. cit.*, p. 163-189.

[874] O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image… op. cit.*, p. 221.

[875] H. L. KESSLER, *Spiritual Seeing… op. cit.*, p. 127.

[876] O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image… op. cit.*, p. 217. Voir aussi J.-M. SANSTERRE, « La parole, le texte et l'image selon les auteurs byzantins des époques iconoclaste et posticonoclaste », dans *Testo e immagine… op. cit.*, p. 197-240.

images, et avant tout les *historiae*[877], sont tolérées en Occident, les Carolingiens leur attribuent seulement une fonction d'ornement (*ornamentum*) et de mémoire (*memoria*), démontrant ainsi une réutilisation de la justification grégorienne[878]. Comme le défendait Grégoire le Grand,

> […] dans l'église, lieu de vénération, l'image et l'adoration peuvent coexister, mais non se superposer ; ce sont deux voies convergentes : il faut adorer non pas l'image, mais ce qu'elle représente, auquel d'autres ont accès par l'écrit. Dès lors, le rapport à l'image n'est plus équivoque : envers l'*historia*, l'homme a un rapport d'apprentissage, de reconnaissance visuelle, d'imitation et d'empathie émotionnelle, mais l'adoration ne porte que sur *ce qu'elle signifie*.[879]

De fait, l'image est utilisée à des fins didactiques : elle rappelle l'histoire sainte et doit mener à la componction afin d'élever l'esprit vers la sphère spirituelle. Néanmoins, l'héritage grégorien reste partiel, car les Carolingiens se gardent de réutiliser la seconde lettre à Secundinus qui expose la dimension affective soutenue de l'ermite face aux images[880].

Cette considération du figuré à travers le prisme exclusif de sa matérialité exclut par conséquent tout acte dévotionnel à l'égard de l'image, seconde idée maitresse défendue par les *Libri Carolini* :

> Adorer les images ou les briser va contre les ordonnances du bienheureux Grégoire. […] Entre les bataillons de cette erreur bigarrée, qui se dirigent par une double voie vers la même sottise, l'évêque susnommé [Grégoire] s'interpose en médiateur […]. Ce mépris pour les adorateurs d'une part, pour les briseurs de l'autre, en fait l'allié de l'Église de

---

[877] Comme le précise notamment Grégoire le Grand, l'*historia* désigne une image narrative dont la fonction est de narrer les *res gesta*, notamment l'Histoire Sainte (O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image… op. cit.*, p. 88-89). Contrairement à l'icône, elle est chargée de dépeindre des évènements (réels ou fictifs), qui sont par conséquent situés géographiquement et temporellement. Ainsi, la peinture narrative ne peut entretenir aucun lien d'ordre médiateur (*transitus*) avec les personnes représentées et ne contient, en cela, aucune charge sacrée.

[878] Les trois fonctions de l'image dégagées par Grégoire le Grand ont largement marqué l'Occident latin (*Ibid*., p. 93-94). Son argumentation est reprise maintes fois, à commencer par Bède à la fin du VII^e^ siècle (BÈDE LE VÉNÉRABLE, *De Templo* II, CCSL 119 A, p. 213 ; ID., *Vita sanctorum abbatum monasterii in Wiramutha et Girvum*, PL 94, col. 717-718). Sur la position de Bède au sujet de la fonction de l'image dans le contexte iconoclaste : P. DARBY, « Bede, iconoclasm end the Temple of Salomon », *op. cit*. De même, le concile de Nicée et la papauté réutilisent la défense grégorienne. Du côté occidental, cet argumentaire est repris au IX^e^ siècle par Walafrid Strabon (WALAFRID STRABON, *De exordiis et incrementis rerum ecclesiasticarum*, MGH *Capitularia* 2, *appendix*, 1897, p. 484), mais aussi à la fin du Moyen Âge par Thomas d'Aquin (G. CAVALLO, « Testo e immagine : una frontiera ambigua », dans *Testo e immagine… op. cit.*, p. 49).

[879] O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image… op. cit.*, p. 89.

[880] J.-C. SCHMITT, *Le corps des images… op. cit.*, p. 69-70.

> notre pays, laquelle occupe le sentier tempéré d'un itinéraire droit, et dès lors permet d'avoir des images ornementales pour aider le souvenir et repousse avec dédain les adorateurs d'un côté, les briseurs de l'autre.[881]

Son contenu étant limité au visible, l'image ne peut en aucun cas faire l'objet d'une quelconque adoration[882]. Cette recherche d'équilibre entre ceux qui adorent et ceux qui brisent les images, autrement dit entre les excès possibles, révèle une conception autonome de l'art[883].

Dans son argumentaire, Théodulf prend soin de distinguer l'*adoratio* de la *veneratio* : la première attitude ne pouvait être rendue qu'à Dieu seul ; la seconde, qui désigne une forme d'honneur moindre, ne peut s'appliquer qu'aux saints et à leurs reliques[884], mais en aucun cas à l'image. Il existe cependant une exception : la croix. En effet, cette dernière dépasse le statut d'image par son caractère iconique et le mystère qu'elle révèle. Étendard du Christ et insigne de l'empereur, elle est sacrée et, par conséquent, peut être vénérée[885], non en tant qu'image, mais en tant que réalité (Vraie Croix) et signe spirituel[886]. Comme la Bible, l'Eucharistie, la vaisselle liturgique et l'Arche d'Alliance, la croix fait partie de ce que Théodulf appelle les « *res sacratae* », qui, par leur statut, permettent un lien privilégié avec la sphère divine[887]. Les reliques, et probablement celles de la Vraie Croix, détiennent un statut similaire et pouvaient générer un engagement corporel dans la vénération qui leur était rendue[888]. La réticence à l'égard des images matérielles est clairement visible dans le choix effectué par Théodulf pour la décoration du cul-de-four de son oratoire de Germigny-des-Prés (803-806) (Fig. 97). Dans cette mosaïque, l'Arche d'Alliance, placée au centre de la conque et encadrée par deux chérubins et deux anges, témoigne du compromis prôné par les

---

[881] *Libri carolini*, II, 23, p. 278 (cité et traduit par O. Boulnois, p. 211, reprise de D. Menozzi, 1991, p. 104).

[882] *Libri carolini*, II, 22, p. 280 ; III, 16, p 411. Cf. O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image… op. cit.*, p. 211.

[883] E. DE BRUYNE, *Étude d'esthétique médiévale, vol. 1, De Boèce à Jean Scot Erigène*, Paris, 1975, p. 261.

[884] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 41.

[885] *Libri carolini*, I, 13, p. 166 (Cf. O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image… op. cit.*, p. 223). La défense de la croix en tant que signe iconique qu'il est possible de vénérer est particulièrement développée dans le chapitre 28 du Livre II des *Libri carolini* (p. 296-300).

[886] A. BOUREAU, « Les théologiens carolingiens devant les images religieuses, la conjoncture de 825 », dans F. BŒSPFLUF, N. LOSSKY (éd.), *Nicée II, 787-1987… op. cit.*, p. 254. Théodulf ne fait pas référence aux croix fabriquées, mais au signe, rejoignant ainsi la conception de la *visio* augustinienne (C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 50-51).

[887] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 45. L'auteur précise que les reliques des saints ont un statut similaire dans la pensée de Théodulf.

[888] *Ibid*.

Libri carolini entre figuration et abstraction de la figure divine. Les choix iconographiques permettent de maintenir une distance ontologique avec la figuration de Dieu[889]. De fait, Dieu est absent, mais sa présence est évoquée à la fois par l'arche et par l'inscription placée sous la scène (« *Oraculum sanctum et cerubim hic aspice spectans et testamenti en micat arca Dei. Haec cernens precibusque studens pulsare Toantem Theodulfum votis jungito quaeso tuis* »)[890].

Figure 97 : Oratoire de Germigny-des-Prés (Loiret), abside, *Arche d'Alliance*, mosaïque, 803-806 (d'après Wikipedia, Manfred Heyde, 2007)

En réalité, la distinction effectuée par Théodulf entre l'adoration et la vénération provient d'une mésentente, ou d'une mauvaise traduction, des termes grecs de *latreia* (adoration) et *proskynesis* (vénération)[891]. Cette incompréhension est à l'origine d'un profond désaccord, qui oppose aussi bien la cour carolingienne et Byzance, que les Francs et la papauté. D'un côté, Hadrien I^er^ accuse les Francs de refuser les images, rejetant par la même occasion les *Libri carolini* en 793 ; de l'autre, les Carolingiens

[889] H. BELTING, *La vraie image… op. cit.*, p. 192.

[890] V. DEBIAIS, « L'écriture dans l'image peinte romane : questions de méthode et perspectives », *op. cit.*, p. 107.

[891] La distinction qui existe entre les deux a, semble-t-il, échappé aux Francs et fut traduite en latin par *adoratio* (O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image… op. cit.*, p. 209 ; H. BELTING, *La vraie image… op. cit.*, p.195).

reprochent aux Grecs et à la papauté de ne pas faire la distinction entre l'*adoratio* et la *veneratio* et d'encourager ouvertement une attitude idolâtrique[892]. Cette position, considérée comme intolérable par la cour franque, est condamnée de manière officielle durant le concile de Francfort en 794[893].

La défense de l'image et corollairement celle du culte de la croix exposée dans les *Libri carolini* sont réaffirmés dans la première moitié du IX^e^ siècle. En effet, la voie médiane des Carolingiens est confirmée en 825 au synode à Paris, à la suite de l'envoi d'une lettre de Michel II, alors empereur de Byzance, adressée à Louis le Pieux dans laquelle il expose des positions plutôt iconoclastes[894]. La même année, l'affaire de Claude de Turin (780-827) parvient à Aix-la-Chapelle[895]. Confronté aux attitudes superstitieuses de ses fidèles, l'évêque de Turin décide de faire détruire toutes les représentations qui ornent les églises de son diocèse[896]. Son attitude iconoclaste va plus loin : au-delà de ce qui est interprété comme un rejet de la vénération des reliques (à une période où l'acquisition des reliques se multiplie) et une remise en cause du bien-fondé des pèlerinages à Rome, il dénonce le culte de la croix, voire du crucifié, dont il refuse toute figuration.

> Voilà ce que disent ces adeptes d'une religion fausse (pour ne pas dire d'une superstition) : « En souvenir de notre sauveur nous honorons, vénérons et adorons une Croix peinte et avec une représentation en son honneur ». Ce qui leur plaît dans notre Sauveur, c'est ce qui plaît aux impies : l'humiliation de la passion et le ridicule de la mort. À son propos, ils croient ce que croient les impies (juifs ou païens), qui refusent de croire en sa résurrection, et n'ont pas su concevoir le Christ, dans leur cœur, autrement que torturé, mort et toujours pris dans sa Passion. Si bien qu'ils ne voient ni ne comprennent ce que l'Apôtre dit : « Si nous avons connu le Christ selon la chair, désormais nous ne le connaissons plus de cette manière) ».[897]

---

[892] Cette absence de nuance chez les Grecs n'est en réalité pas fondée, mais a probablement échappé aux Occidentaux dans la traduction latine fournie aux Carolingiens.

[893] *Concilium Francofurtense A. 794*, MGH *Leges Concilia,* 2, 1, 1906, p. 110-171.

[894] A. BOUREAU, « Les théologiens carolingiens devant les images religieuses, la conjoncture de 825 », *op. cit.*, p. 249.

[895] *Ibid*., p. 247-262. Sur l'affaire de Claude de Turin et ses réfutations voir également P. BOULHOL, *Claude de Turin, un évêque iconoclaste dans l'Occident carolingien. Étude suivie de l'édition du « Commentaire sur Josué »*, Paris, 2002.

[896] CLAUDE DE TURIN, *Apologeticum atque rescriptum Claudii episcopi adversus Theutmirum abbatem*, MGH *Epistolae*, 4, 1895, p. 610-613.

[897] « *Sed dicunt isti falsae religionis atque superstitionis cultores : "Nos ob recordationem salvatoris nostri crucem pictam atque in eius honore imaginatam colimus, veneramur, atque adoramus". Quibus nihil aliud placet in salvatore nostro, nisi quod et impiis placuit : obprobrium passionis et inrisio mortis.*

Par l'usage du terme d'*imaginatam*, Claude semble ici faire référence non pas à une croix nue, mais à celle pourvue d'un corps, autrement dit d'une Crucifixion en deux dimensions ou d'un Crucifix[898]. L'évêque de Turin ne conteste pas la réalité de la Passion, mais dans sa conception, la contemplation de la croix et du Crucifié engage indéniablement le fidèle dans les dérives suscitées par l'image, à savoir de confondre le contenant et le contenu[899]. Pour Claude, si l'on adore la croix parce qu'elle a été en contact avec le corps du Fils, alors il faut aussi adorer tout ce que le corps du Christ a touché, comme le sein de la Vierge ou encore le berceau dans lequel il est né[900].

La réticence affichée par Claude à l'égard des images n'est pas un cas unique, puisqu'Agobard de Lyon (816-840) fait également état de ses craintes de l'idolâtrie dans son *Liber de imaginibus* (825-826)[901]. Des textes visant à défendre l'image et le culte de la Croix sont ainsi produits entre les années 820 et 840. Parmi les auteurs de ces écrits figurent Jonas d'Orléans et Dungal, principaux réfutateurs de Claude de Turin[902]. Tous deux se situent dans la droite ligne du synode de Paris, en réaffirmant la valeur didactique des images. Le *Quaestio de adoranda Cruce* d'Eginhard (836) est également l'occasion d'exposer le rapport entre la croix et l'eucharistie[903]. Dans les années 840, Walafrid Strabon suit un positionnement similaire : il ne faut pas refuser aux images les honneurs *honesti* et *moderati*, en revanche, il est inacceptable qu'elles soient l'objet d'un culte immodéré[904]. Le chapitre consacré à l'*Adoratio Crucis* dans le *Liber*

Hoc de illo credunt quod et impii homines, sive Iudaei sive pagani, qui eum resurrexisse diffidunt et non noverunt de illo aliud cogitare, nisi eum tortum et mortuum et semper in passione positum in corde suo credunt et retinent, et non attendunt neque intellegunt quod ait apostolus : "Etsi noveramus secundum carnem Christum, sed nunc iam non novimus" » (*Ibid*., p. 611).

[898] C. CHAZELLE, « Crucifixes and the liturgy in the ninth-century carolingian church », dans M. C. FERRARI, A. MEYER (dir.), *Il Volto Santo in Europa… op. cit.*, p. 67-93, en part. p. 63-72.

[899] A. BOUREAU, « Les théologiens carolingiens devant les images religieuses, la conjoncture de 825 », *op. cit.*, p. 254.

[900] J.-C. SCHMITT, *Le corps des images… op. cit.*, p. 71. Voir CLAUDE DE TURIN, *Apologeticum… op. cit.*, p. 611-612.

[901] AGOBARD DE LYON, *Liber de imaginibus*, PL 104, col. 199-208.

[902] JONAS D'ORLÉANS, *De cultu imaginum*, PL 106, col. 305B-388A. Ce traité, resté inachevé à la mort de Claude de Turin, sera repris en 840 et dédicacé à Charles le Chauve (A. BOUREAU, « Les théologiens carolingiens devant les images religieuses, la conjoncture de 825 », *op. cit.*, p. 248). DUNGAL, *Responsa contra perversas Claudii Taurinensis espiscopi sententias*, PL 105, col. 465-530. Ce texte destiné à réfuter Claude de Turin date de 827.

[903] EGINHARD, *Quaestio de adoranda Cruce*, MGH *Epistolae* 5, 1899, p. 146-149. Ce traité fut rédigé en réponse à Loup de Ferrières afin d'expliciter pourquoi la croix mérite l'adoration et démontre visiblement que la question de l'adoration de la croix était encore sujette à discussion même après la mort de Claude de Turin en 827 (C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.*, p. 122).

[904] J.-M. SANSTERRE, « Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le haut Moyen Âge », dans *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 53e année, n° 6, 1998, p. 1234. Voir WALAFRID STRABON, *Libellus de exordiis et incrementis… op. cit.*, p. 482-484.

Officialis d'Amalaire de Metz[905] (publié en 823 et révisé en 835) peut aussi être replacé dans ce contexte particulier.

De manière générale, la littérature du second quart du IX^e^ siècle, c'est-à-dire celle produite sous le règne de Louis le Pieux, révèle le changement qui s'opère dans l'acception des images matérielles de la croix. Selon C. Chazelle, l'*In honorem sanctae Crucis* de Raban Maur (terminé en 810) matérialise cette transition[906]. Contrairement aux *Libri carolini*, Raban Maur, Eginhard et les autres théologiens de cette génération tendent à élargir la sacralité aux représentations matérielles du signe[907]. Ils développent dès lors les différentes manières de la pratique révérencielle et justifient ce type d'attitude à l'égard des croix[908], attitude particulièrement visible sur le folio 33 verso où Raban Maur est peint en prosternation devant la croix (Fig. 98). Le moine, tonsuré, est ici habillé d'une tunique, surmontée d'un scapulaire.

Le pas est franchi au milieu du IX^e^ siècle où Charles le Chauve est représenté prosterné non devant une croix nue, mais devant un Crucifix (Fig. 87), démontrant que ce type d'image semble faire l'objet d'une révérence spécifique en même temps que les crucifix deviennent de plus en plus nombreux. En effet, dans son *De cultu imaginum*, Jonas d'Orléans fait clairement référence à ce type d'objet : « *imaginem crucifixi Christi in auro argentove* »[909]. Ces figurations artistiques participent de manière plus concrète à l'exercice de la foi, en particulier lors de fêtes spécifiques (Adoration de la croix durant le Vendredi Saint par exemple). Cette attitude à l'égard de ce type d'image démontre alors un nouveau rôle attribué à la *visio corporalis* qui participe à l'accès au divin, mais également un engagement du corps du spectateur.

[905] AMALAIRE, *Liber officialis*, I, 14, *op. cit.*, p. 99-107.

[906] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.,* p. 123.

[907] *Ibid* ; J. RAAIJMAKERS, « World, image and relics : Hrabanus Maurus and the cult of saints (820s-840s) », dans P. DEPREUX *et al.* (dir.), *Raban Maur et son temps*, *op. cit.*, p. 401-402.

[908] C. CHAZELLE, *The Crucified God… op. cit.,* p. 123-131.

[909] JONAS D'ORLÉANS, *De cultu imaginum*, PL 106, col. 340.

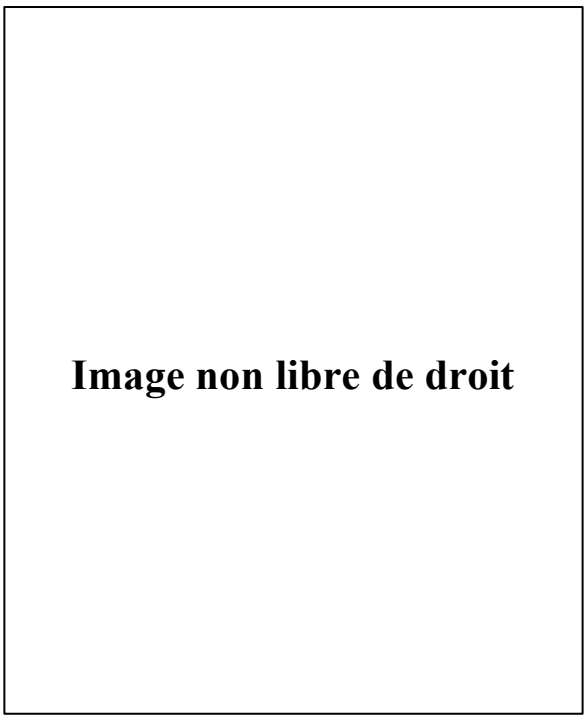


Figure 98 : Poème figuré *In honorem sanctae crucis* de Raban Maur, Amiens, Bibliothèque d'Amiens Métropole, MS 223, fol. 33v, *Raban Maur adorant la Croix* (d'après M. PERRIN, 2009, ill. B28)

3 Une formule carolingienne ?

La Crucifixion offre de multiples compositions. Tantôt développée, tantôt restreinte, elle présente cependant l'existence d'une structure interne construite autour et par le Christ en croix. Ainsi, c'est par le biais de la notion de formule qu'il nous semble opportun d'envisager ces décors, à la fois dans leur ensemble en prenant en compte leur répartition géographique et chronologique, mais aussi dans leurs singularités[910]. Cadrée par les récits canoniques (voire par les apocryphes) et les dogmes, la formule est ici envisagée comme un dispositif de base, une combinatoire construite à l'aide de motifs et de contenus thématiques qui, tels des éléments de vocabulaire, sont agencés ensemble de manière à produire un énoncé visuel, une construction syntaxique générant du sens et un langage[911]. Or, la récurrence des personnages « traditionnels », leur gestuelle

[910] Nous avons traité la question de la formule iconographique dans le cadre d'une contribution donnée au colloque « La formule au Moyen Âge » (Metz-Nancy, juin 2012), qui paraîtra prochainement sous le titre « L'image de la Crucifixion dans les décors monumentaux des IX^e^ et X^e^ siècles : quelle formule pour quelle(s) formulation(s) ? », aux éditions Brepols dans les Actes publiés sous la direction d'I. Draelants et de C. Balouzat-Loubet.

[911] La notion de « formule » se distingue ici de celle de « schéma » : alors que la formule dispose d'un caractère modulable, renvoyant ainsi à nos observations, le schéma (iconographique) possède une dimension beaucoup plus figée.

codifiée, leur apparence, leur emplacement dans la composition et leur relation au Christ en croix qui apparaît comme le nœud de la composition, sont autant de points révélant le recours à une formule iconographique sous-jacente, permettant de reconnaître hier comme aujourd'hui le thème. Cette construction permet de représenter non seulement la Crucifixion comme un élément rappelant la narration, mais aussi de suggérer les deux natures du Christ, l'exaltation du Fils de Dieu sur la croix dans sa nature divine, mais aussi humaine, qui bénéficie d'une attention plus soutenue. Du reste, les possibilités figuratives, les formulations résultant de l'agencement de la formule sont multiples suivant les choix iconographiques opérés. Ainsi, le Christ en croix peut être entouré de la Vierge et de Jean, de Longin et Stephaton, des astres et/ou des anges, des larrons, ou d'autres protagonistes, ou la composition peut être réduite simplement au nucléus thématique du Crucifié.

L'introduction de motifs génère une polysémie de la scène et le dépassement de la formule. Dans les peintures situées dans les limites de l'Empire, ce sont le calice et le serpent qui sont peints au pied du Christ en croix. Ces motifs qui placent la Crucifixion dans d'autres temporalités, notamment dans celle de l'Église, rappellent fortement les choix iconographiques effectués dans les manuscrits et sur les plats de reliure carolingiens, ainsi que le discours ecclésiologique se mettant en place au cours du IX^{e} siècle[912]. De fait, le calice peint dans les décors de Trèves et de Saint-Pierre-les-Églises (fin du IX^{e} - début du X^{e} siècle) apparaît aussi comme un écho à la controverse dogmatique de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie ; cet écho est peut-être également évoqué dans la peinture de Vallerano avec les deux flux de sang et d'eau s'écoulant du flanc du Christ. À San Vincenzo al Volturno, aux confins de l'Empire, c'est la figuration d'un abbé agenouillé au pied de la croix qui vient compléter la scène. L'attitude attribuée à ce protagoniste vis-à-vis du Crucifié est contemporaine du développement de la dévotion envers la Croix et le Crucifié, particulièrement sensible à Rome et dans les espaces proprement carolingiens. La présence de la Jérusalem peinte à côté du Crucifié rappelle également les choix iconographiques utilisés dans les manuscrits carolingiens où la personnification de la Synagogue est fréquemment mise en contrepoint de celle de l'Ecclesia dans les productions du IX^{e} siècle[913].

Au-delà de ces spécificités iconographiques, les décors monumentaux exposent des similitudes formelles avec les créations des *scriptoria* carolingiens que M.-C. Sépière a mises en valeur[914]. Le recours au *perizonium*, la manière de représenter le

[912] Comme l'a démontré M.-C. SÉPIÈRE, *L'image d'un Dieu souffrant… op. cit*.

[913] *Ibid.*

[914] *Ibid*.

corps du Crucifié et d'en souligner les formes, la représentation du sang salvateur sont autant de paramètres qui démontrent l'orientation du discours sur le Christ en croix, considéré à la fois comme victorieux, mais aussi comme victime. La dramatisation de la scène tend d'ailleurs à être affirmée par les personnages environnants qui sont davantage démonstratifs : ils participent plus activement au drame qui se joue devant eux et laissent apparaître leur tristesse. En outre, les flexions du Crucifié sont plus manifestes qu'auparavant. Elles tendent à s'accentuer à mesure que l'on avance vers l'an mille, caractéristique rejoignant ainsi l'évolution iconographique constatée par M.-C. Sépière[915]. Remarquons cependant que cette évocation de la souffrance est plus ou moins marquée suivant les espaces géographiques envisagés. En effet, à la même époque que les décors de Reichenau et de Riva San Vitale, les décors d'Olevano et de Cimitile dans le territoire de Bénévent montrent un Crucifié avec peu de flexions. Une nuance doit cependant être soulevée pour le Crucifié de San Vincenzo al Volturno (deuxième quart du IX^{e} siècle) qui, à travers sa physionomie et son corps fléchissant, présente de nombreuses similitudes avec celui produit près de cent-cinquante ans plus tard dans l'espace ottonien à Reichenau. Ces variations suggèrent différents rythmes de transmission des formes, mais aussi des particularismes stylistiques régionaux. Par sa position médiane entre Orient et Occident, l'Italie joue un rôle d'intermédiaire entre ces deux espaces, caractéristique qui explique peut-être la prédominance des décors dans ces territoires ; en cela les décors italiens démontrent une culture visuelle plurielle empreinte d'apports byzantins, que l'on relève particulièrement dans le duché de Bénévent. À la frontière entre espace romain, périphérie carolingienne et monde byzantin, les peintures placées dans ce territoire exposent également des apports romains et carolingiens[916]. Ces transmissions sont également valables pour les territoires de l'Empire, et notamment à Müstair dont le style complexe révèle des apports carolingiens, romains, mais aussi de l'Italie du nord[917].

Malgré les différences de style et les choix iconographiques observables dans notre documentation, force est de constater que la période carolingienne et l'intérêt grandissant pour la mort du Christ ont généré un élan dans la multiplication des décors. Par les préoccupations théologiques et la place de premier ordre qu'occupe la mort du

[915] *Ibid.*

[916] Voir la question soulevée plus haut sur la notion d'un art bénéventain : cf *Supra* : 1.1.2 L'approche stylistique. Nous renvoyons également à l'ouvrage publié sous la direction de C. BERTELLI, *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, 1994. Le lecteur pourra également se référer au paragraphe « Style » dans chaque notice.

[917] F. DE'MAFFEI, « Roma, Benevento, S. Vincenzo al Volturno et l'Italia settentrionale », dans *Commentari*, 24, fasc. IV, 1973, p. 255-284.

Christ et la croix dans la pensée carolingienne et postcarolingienne, la Crucifixion devient un thème de plus en plus représenté. Comme les nombreux exemples dans les arts du livre, les décors monumentaux témoignent de cette évolution à travers leur répartition chronologique. Excepté à Centula/Saint-Riquier, la Crucifixion est absente dans l'espace monumental à la fin du VIII^{e} siècle et au début du IX^{e} siècle, période où la question de la représentation christique se pose à la suite de la réception de Nicée II[918]. En revanche, les décors se multiplient à partir du second quart du IX^{e} siècle, moment où s'intensifie la dévotion envers la croix et le crucifié et où la mort du Christ est au cœur de réflexions sur le processus rédempteur, la place de l'humanité du Christ dans le Salut et le rôle de l'Église en tant que médiatrice. Ainsi, le contexte carolingien, et plus largement occidental, a joué un rôle de premier ordre non seulement dans le développement de la Crucifixion dans l'espace figuratif occidental, mais aussi dans le renouveau que prend la scène. On ne saurait cependant nier l'importance de la culture monastique, particulièrement présente au vu des types de lieux d'accueil qui, nous semble-t-il, a également participé de manière active à la transmission des formes et à la persistance d'une certaine tradition iconographique au-delà des frontières politiques de l'Empire.

[918] Ce constat fait d'ailleurs écho aux remarques formulées par C. Heitz dans son article « L'image du Christ entre 780 et 810 : une éclipse ? » (publié dans F. BŒSPFLUG, N. LOSSKY (dir.), *Nicée II, 787-1987... op. cit.*, p. 229-246), qui a démontré qu'entre les années 790 et 810, la figure christique semble faire l'objet d'une réserve volontaire dans l'iconographie.

QUATRIÈME PARTIE – LA CRUCIFIXION EN SON LIEU

Si notre troisième partie s'est exclusivement centrée sur le cadre de la représentation et de sa construction, nous souhaitons à présent interroger les lectures des décors dans leur environnement. Peinte sur la paroi de l'édifice cultuel, la Crucifixion ne peut être envisagée en dehors de son contexte décoratif, architectural et cultuel, aménagements qui jouent indéniablement sur la perception, les temps de regard et les fonctions possibles de l'image monumentale.

1 Quelle(s) lecture(s) de l'image dans l'ensemble du programme décoratif ?

La Crucifixion est bien souvent intégrée au sein d'un ensemble figuratif plus ou moins développé suivant les cas qui présente des thématiques différentes et qui influe sur la perception de la scène.

1.1 La mort de Jésus-Christ comme étape de l'Histoire du Salut

1.1.1 Le cycle typologique de San Pietro in Vaticano

Nous commencerons notre excursus par l'ensemble iconographique de l'ancienne basilique martyriale San Pietro in Vaticano, en raison de l'ancienneté du type de décor employé. Ici, la Crucifixion s'inscrit dans un vaste cycle[919] qui se développe sur les deux parois latérales de la nef centrale et qui met en correspondance l'Ancien Testament et le Nouveau dans un rapport dialectique. Ce type de cycle est traditionnellement défini comme « typologique » en raison de la mise en relation spatiale des deux parois de la nef qui fonctionnent ensemble et se répondent : l'Ancien Testament est envisagé comme une préfiguration et une preuve du Nouveau[920], à l'égal de ce qui est observable dans l'exégèse. L'usage de cycles typologiques remonte au V^e^ siècle et fut couramment employé. En effet, une configuration similaire fut adoptée dans les nefs des basiliques romaines de San Paolo fuori le Mura (entre 440-461) et de Santa Maria Maggiore (après 432), mais aussi à Sant'Apollinare in Nuovo à Ravenne (vers 500)[921]. Or, il est admis que le cycle originel de l'ancienne basilique vaticane fut conçu sous le pontificat de Léon le Grand (440-461), autrement dit à la même période que celui de San Paolo fuori le Mura[922]. Par conséquent, l'organisation iconographique de cette dernière basilique a grandement participé à la reconstitution du décor de San Pietro, complétant ainsi les informations fournies par la description de Grimaldi et les

[919] Comme le précise M. Lavin Aronsberg, un cycle se définit par un ensemble de scènes représentant différents moments d'une histoire ; elles sont mises en relation les unes avec les autres et sont liées entre elles autour d'un thème commun qui progresse à partir d'un début vers une fin, en suivant un développement précis (M. LAVIN ARONSBERG, *The place of narrative : mural decoration in italian churches, 431-1600*, London, 1994, p. 9).

[920] W. TRONZO, « The Prestige of Saint Peter's : Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy », dans H. L. KESSLER, M. S. SIMPSON (dir.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, coll. « Studies in the History of Art, 16 », Washington ; Hannover, 1985, p. 94.

[921] F. BŒSPFLUG, J.-M. SPIESER, C. HECK, V. DA COSTA, *Le Christ dans l'art : Des catacombes au XX^e^ siècle*, Paris, 2000, p. 13.

[922] M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante, percorsi visivi*, Milano, 2006, p. 97.

aquarelles de Tasselli[923]. Le cycle monumental de la basilique vaticane connut au cours du IX^e^ siècle une phase de restauration et de modification, que l'on situe sous le pontificat de Léon IV (847-855) ou sous celui de Formose (891-896), phase durant laquelle la Crucifixion fut agrandie, voire ajoutée, et l'Anastasis fut peinte juste à côté[924]. Ce dernier thème, d'origine orientale, est d'ailleurs introduit dans l'iconographie occidentale à partir du VIII^e^ siècle : nous le retrouvons intégré dans la décoration des basiliques romaines, et notamment à San Clemente, mais également dans le sud de l'Italie, comme à Cimitile[925].

Le cycle de San Pietro, situé sur les parois latérales de la nef, se divisait en deux parties, chacune organisée sur deux registres superposés qui couraient sur la totalité de la longueur du vaisseau central. Le mur nord était couvert de quarante-six scènes vétérotestamentaires qui se déployaient dans un ordre narratif (Not. 9). Elles étaient séparées les unes des autres par un système d'encadrement composé de corniches et de pilastres engagés peut-être en stuc (?). Ces derniers sont d'ailleurs placés dans le prolongement de chaque colonne dessinant les travées de la nef. L'ensemble peint était surmonté, entre les fenêtres hautes, de figures de prophètes représentés en pieds. La paroi opposée était décorée de scènes christologiques organisées de la même manière, mais leur nombre était restreint en raison de la taille excessive conférée à la scène de la Crucifixion qui occupe l'équivalent de quatre panneaux[926]. Les relevés du XVII^e^ siècle n'évoquant qu'une partie des scènes représentées, les propositions de reconstitution diffèrent légèrement quant au contenu exact de chacun des cycles[927]. Pour la partie réservée à l'Ancien Testament, les sources permettent d'identifier au registre supérieur dans la partie médiane de la paroi huit scènes se rapportant à l'histoire de Noé et du

[923] Le cycle peint dans la nef de San Paolo comportait sur la paroi sud (l'orientation de San Paolo étant inversée par rapport à celle de San Pietro) des scènes de l'Ancien Testament, et sur l'autre des scènes illustrant la vie de Saint Paul. Comme pour San Pietro, il fut copié et décrit par Grimaldi dans le manuscrit Barb. Lat. 4406, fol. 25-42 (*Ibid*., p. 97-101).

[924] La plupart des recherches placent ces modifications au IX^e^ siècle, néanmoins, dans un article paru en 1985, W. Tronzo situe cette modification à la fin du VII^e^ siècle ou au début VIII^e^ siècle (W. TRONZO, « The Prestige of Saint Peter's : Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy », *op. cit.*). De même, selon H. L. Kessler, le cycle originel de la basilique associait des scènes vétérotestamentaires à un ensemble pictural exposant la vie du saint patron, comme à San Paolo. Dans cette acception, l'ensemble christologique aurait été introduit au cours du IX^e^ siècle en lieu et place du cycle dédié à Saint Pierre, qui fut alors transféré dans le transept (H. L. KESSLER, *Old St. Peter's and Church décoration in medieval Italy*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2002).

[925] Sur l'iconographie de la Descente aux limbes : A. D. KARTSONIS, *Anastasis. The making of an image*, Princeton, 1996.

[926] La paroi sud comportait par conséquent trois scènes de moins que la paroi opposée, donc quarante-trois au total.

[927] Sur les différentes propositions de reconstitution, voir Not. 9.

Déluge, et à celle d'Abraham et d'Isaac (avec notamment le sacrifice d'Isaac et une scène faisant intervenir Jacob). Les recherches complètent cet ensemble dans la partie occidentale (côté chœur), par une série de séquences tirées de la Genèse comme à San Paolo[928]. Dans le registre inférieur, onze scènes sont identifiables : des épisodes de l'histoire de Joseph, de Moïse et d'Aaron évoquant certaines des dix Plaies d'Égypte et des scènes de miracles, notamment ceux des verges changées en serpent et Moïse refermant les eaux après la traversée. Pour la paroi opposée centrée sur la vie du Christ, seules six scènes sont rapportées par les sources : le Baptême sur le registre supérieur dans la partie médiane, la Résurrection de Lazare (à une place indéterminée), la Crucifixion (qui occupe les deux registres) et l'Anastasis, suivie de deux scènes du Christ ressuscité sur le registre inférieur du côté de la façade d'entrée – identifiées par W. Tronzo comme l'Incrédulité de saint Thomas et la Bénédiction du Christ à Béthany[929]. Les reconstitutions proposent d'ajouter à cet ensemble une série iconographique retraçant l'Enfance du Christ (précédée peut-être de l'Annonciation et de la Visitation) dans la partie côté chœur (ouest), qui serait suivie de la Vie publique du Christ (et notamment ses miracles), et des scènes complétant la Passion (Entrée à Jérusalem, la Cène, l'Arrestation du Christ et la Montée au Calvaire ?)[930].

Concernant les modalités de lecture du cycle, il est admis que la paroi consacrée à l'Ancien Testament fonctionnait comme un cycle narratif se lisant de gauche à droite, une séquence après l'autre dans un ordre chronologique. La lecture était donc continue, bien que scandée par les cadres de chacune des scènes qui imposent une sorte de rythme dans le déroulement du récit. Le cycle débutait sur le registre supérieur, du côté occidental (c'est-à-dire près de l'arc triomphal), se poursuivait de manière linéaire en direction de l'entrée, puis revenait du côté de l'abside pour continuer de la même manière sur le registre inférieur. La lecture du cycle christologique pose en revanche question, conséquence de la monumentalisation de la scène. Bien que toutes les recherches s'accordent à y voir là aussi une lecture linéaire qui s'effectuait dans le sens abside-entrée avec un début de narration situé sur le registre supérieur, trois possibilités d'organisation ont été proposées. La première s'organise comme la paroi adverse : la lecture se faisait de façon linéaire du registre supérieur du côté de l'abside jusqu'à

[928] La paroi sud de San Paolo débutait sur la Genèse avec la Séparation de la Lumière des Ténèbres, la Création d'Adam et Ève, le Péché originel, etc. Voir M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma… op. cit.,* p. 100-101 et 106-107.

[929] W. TRONZO, « The Prestige of Saint Peter's : Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy », *op. cit.*, p. 95.

[930] H. L. Kessler propose comme dernière scène du cycle l'Ascension qu'il place sur le registre supérieur à l'extrémité est de la paroi sud (H. L. KESSLER, *Old St. Peter's… op. cit.*, p. 78).

l'entrée de la basilique et reprenait de la même manière au registre inférieur (Fig. 99). Cependant, dans cette solution, la présence de la Crucifixion interrompait indubitablement la lecture. Dans la deuxième proposition, le discours s'organisait non par registres, mais par unités verticales séparées les unes des autres par les pilastres, ce que W. Tronzo appelle « bay-size units »[931]. Ainsi, la lecture s'effectuait de haut en bas, la narration alternant d'un registre à l'autre (Fig. 100), mais évoluant toujours d'ouest en est. Cet agencement avait l'avantage de ne pas créer de coupure nette dans la lecture malgré la taille accordée à la Crucifixion. La dernière possibilité, envisagée par H. L. Kessler[932], est un système mixte. Dans cette proposition, le cycle commençait au registre supérieur et s'arrêtait au Baptême. Il reprenait ensuite au registre inférieur et continuait ainsi jusqu'au milieu de la paroi pour ensuite s'enchainer par unités verticales jusqu'à l'entrée de la basilique (Fig. 101), intégrant, là encore, la Crucifixion dans une continuité chronologique et narrative. Parmi toutes ces propositions, le premier modèle est celui retenu par la majeure partie des études[933] : les deux parties du cycle se lisaient un registre après l'autre dans un mouvement semblable allant de l'abside jusqu'à l'entrée de la basilique martyriale. Cette structure iconographique, nommée « double parallèle abside-entrée »[934], met en correspondance les deux testaments, à la fois d'un point de vue spatial, mais également typologique.

Image non libre de droit

Figure 99 : Schéma de lecture en double parallèle abside-entrée du décor de l'ancienne basilique San Pietro in Vaticano (d'après M. LAVIN ARONBERG, 1994, diagramme 5)

[931] W. TRONZO, « The Prestige of Saint Peter's : Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy », *op. cit.*, p. 97.

[932] H. L. KESSLER, *Old St. Peter's… op. cit.*, fig. 4.1.

[933] M. LAVIN ARONSBERG, *The place of narrative… op. cit.* ; M. ANDALORO, *La Pittura medievale a Roma… op. cit.* ; W. TRONZO, « The Prestige of Saint Peter's : Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy », *op. cit*.

[934] M. LAVIN ARONSBERG, *The place of narrative… op. cit.*, p. 22.

Figure 100 : Reconstitution de lecture par unités verticales des scènes de la paroi sud de l'ancienne basilique San Pietro in Vaticano (d'après W. TRONZO, 1985, fig. 7)

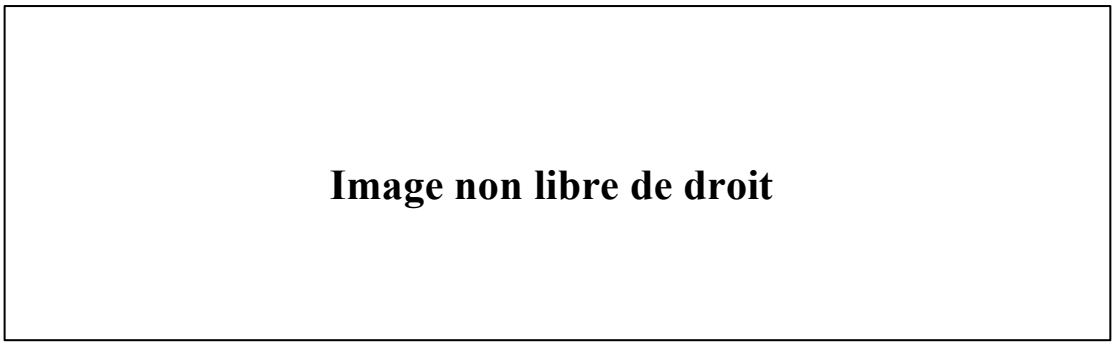


Figure 101 : Reconstitution de lecture par registres des scènes de la paroi sud de l'ancienne basilique San Pietro in Vaticano (d'après W. TRONZO, 1985, fig. 8)

Dans cet ensemble, la Crucifixion apparaîssait comme une séquence narrative introduite dans un ensemble iconographique programmatique[935] exposant l'Histoire du Salut, l'Ancien Testament préfigurant le Nouveau (par exemple le sacrifice d'Isaac est conçu comme préfiguration de la Crucifixion). Organisée sur une symétrie bilatérale qui développait un programme bipartite, la nef de San Pietro offrait deux ensembles iconographiques complémentaires qui se répondaient dans une dialectique typologique cohérente et unitaire : d'un côté, nous avions l'évolution humaine depuis l'Expulsion jusqu'au retour du peuple élu et la promesse du Salut ; de l'autre, la mise en œuvre du Salut et la réconciliation de l'Homme avec Dieu à travers le Christ par son incarnation, sa passion et sa résurrection[936]. Cette réconciliation universelle trouve d'ailleurs sa

[935] La notion de programme peut se définir comme un assemblage iconographique intentionnel ou, tout du moins, conçu pour « faire-sens ». Sur le concept de programme en histoire de l'art : J.-M. GUILLOUËT, C. RABEL (dir.), *Le programme. Une notion pertinente en histoire de l'art médiéval ?*, Paris, 2011.

[936] H. L. KESSLER, *Old St. Peter's… op. cit.*, p. 9. W. Tronzo remarque qu'outre les basiliques paléochrétiennes évoquées au début de ce chapitre, les portes de Santa Sabina présentent un schéma similaire opposant l'*ecclesia ex circumcisione* à l'*ecclesia ex gentibus* (W. TRONZO, « The shape of narrative. A problem in the mural decoration of early medieval Rome », dans *Roma nell'alto Medioevo,* Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (Spoleto 27 aprile-1 maggio 2000), t. 1, Spoleto, 2001, p. 463-464).

confirmation dans le reste de la décoration de la basilique qui complète le cycle de la nef : dans le transept, la vie de saint Pierre et dans l'abside, une mosaïque représentant la *Traditio legis* qui expose la place de l'Église dans cette nouvelle alliance[937].

Les cadres donnés à chaque scène ordonnaient la lecture dans un ordre narratif, en même temps qu'ils les compartimentaient, les séquençaient, leur imposant un rythme calqué sur le système de travées de la basilique. Ce rythme linéaire s'arrête au niveau de la Crucifixion, qui apparaît comme un point de rupture dans le discours. Nous remarquerons cependant que d'après l'aquarelle de Tasselli, le rythme organisé par le système de cadres se retrouve à l'intérieur de la composition : le poteau de la croix se situe dans le prolongement de la colonne située en dessous, effet peut-être également appliqué pour la traverse placée dans le prolongement des corniches. Le parcours visuel était donc axialisé, obligeant le spectateur religieux, mais aussi laïc, à se déplacer dans la nef qui est l'espace communautaire par excellence. Or, cette monumentalisation de la scène captait probablement le regard, en même temps qu'elle obligeait à marquer une pause dans la narration de l'ensemble, faisant de la Crucifixion un élément figuré « remarquable » malgré l'élévation de la scène par rapport au spectateur. Cette mise en scène révèle peut-être la présence d'une aire cultuelle spécifique, donnant à la séquence un sens allant au-delà de la simple narration.

San Pietro est défini comme modèle, tant pour son organisation architecturale et sa liturgie[938], que pour son décor[939]. En effet, la reprise de ce type d'organisation est observable dans bon nombre de décors plus tardifs : Sant'Angelo in Formis (XI^e^ siècle), Sant'Urbano alla Caffarella (XI^e^ siècle), la collégiale de San Giminiano (XIV^e^ siècle), etc., sont autant d'exemples de décoration qui démontrent l'influence de la basilique vaticane. Celle-ci se manifeste à la fois dans les choix iconographiques, l'agencement des scènes, mais également la monumentalisation de la Crucifixion par rapport aux autres séquences[940]. Ces spécificités se retrouvent en outre, comme nous le verrons un

[937] H. L. KESSLER, *Old St. Peter's… op. cit.*, p. 52.

[938] Par exemple, l'abbaye de Fulda fut construite sur le modèle de la basilique vaticane (J. RAAIJMAKERS, « World, image and relics : Hrabanus Maurus and the cult of saints (820s-840s) », dans P. DEPREUX *et al.* (dir.), *Raban Maur et son temps*, Actes de colloque (Lille-Amiens, 5-8 juillet 2006), coll. « Haut Moyen Âge, 9 », Turnhout, 2010, p. 391-392). Plus généralement, voir C. HEITZ, « *More romano*. Problèmes d'architecture et liturgie carolingienne », dans *Roma e l'età carolingia*, Atti delle Giornate di Studio (Spolète, 3-8 maggio 1976), Roma, 1976, p. 27-37.

[939] H. L. KESSLER, *Old St. Peter's… op. cit.*, en part. chapitre IV « Old St Peter's as the source and inspiration of medieval church decoration » ; ID., « *Caput et speculum omnium ecclesiarum* : Old St. Peter's and church decoration in medieval Latium », dans W. TRONZO (dir.), *Italian Church Decoration in the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, forms and regional traditions, Ten contributions to a colloquium held at the Villa Spelman (Florence)*, Bologne, 1989, p. 119-146.

[940] H. L. KESSLER, *Old St. Peter's… op. cit*.

peu plus loin dans la grotte d'Olevano, mais également dans l'église des Santi Martiri à Cimitile, dont le décor fut initié par l'évêque de Nola Léon III, ordonné par le pape Formose[941].

1.1.2 Une organisation similaire à Müstair

Le décor de l'abbatiale de Müstair dans les Grisons, daté du premier quart du IX^e^ siècle, propose une mise en scène de la Crucifixion similaire à celle employée dans le décor de l'ancienne basilique San Pietro. De fait, la scène est là aussi intégrée dans un vaste cycle associant des scènes vétérotestamentaires et néotestamentaires, ensemble qui se déploie sur les murs de la nef de l'abbatiale. Ici sont rassemblées plus de quatre-vingts scènes, disposées sur cinq registres superposés s'étendant sur la quasi-totalité de la hauteur des parois de la nef. Comme nous l'avons constaté pour la Crucifixion, chacune des scènes s'inscrit dans un système d'encadrement peint et ornementé, qui la sépare de ses voisines, donnant à l'ensemble du cycle une lecture séquencée et rythmée.

À l'instar de la basilique vaticane, le décor de Müstair associe l'Ancien et Nouveau Testament dans un rapport typologique et à travers une organisation narrative basée sur une continuité dans le récit mettant en avant une chronologie. La lecture débute par vingt scènes exposant l'Histoire de David et d'Absalon au sixième registre, le plus élevé et d'ailleurs le seul à se déployer également sur la paroi ouest. La narration débute du côté du chœur sur le mur sud par Samuel, David et les autres fils de Jessé, se poursuit en direction de l'ouest, continue sur la paroi occidentale pour enfin arriver sur la paroi nord (côté est) et se terminer sur David pleurant la mort d'Absalon. La suite du cycle est constituée de quarante-sept séquences christologiques, dont beaucoup ont été perdues (Fig. 102). La narration reprend dans le même sens de lecture sur le mur nord au cinquième registre et dans le même sens de lecture avec l'Enfance du Christ, depuis l'Annonciation (?) jusqu'au Témoignage de Jean-Baptiste (Lc 3,7-9). Vient ensuite sur le quatrième registre la vie publique du Christ, depuis sa rencontre avec Jean-Baptiste à la scène de la Femme adultère. Au troisième registre et toujours dans le même sens se déploie la Passion, qui se termine sur les Saintes Femmes au tombeau, histoire qui trouve un prolongement dans l'Ascension placée à l'est au-dessus des trois absides. Le cycle de la Passion surmonte un autre ensemble au second registre – le premier registre abritant des motifs décoratifs – qui accueille visiblement des scènes hagiographiques ou illustre les vies des apôtres. Les trois absides sont également entièrement peintes. Les murs accueillent des scènes relatives à la vie de Pierre, Paul et Jean-Baptiste, certaines

[941] *Ibid*., p. 83-85.

d'entre elles étant recouvertes par une couche picturale postérieure. De même, les conques absidales, qui font face à un grand Jugement Dernier peint sur quatre registres sur la paroi occidentale, présentent trois visions théophaniques : la *Traditio legis* au nord, le Christ trônant encadré par les quatre évangélistes et des anges au centre, le buste du Christ dans un *clipeus* placé au centre d'une croix et encadrée de la Vierge, de Pierre, Paul et d'un ange, ainsi que du Tétramorphe (?) au sud.

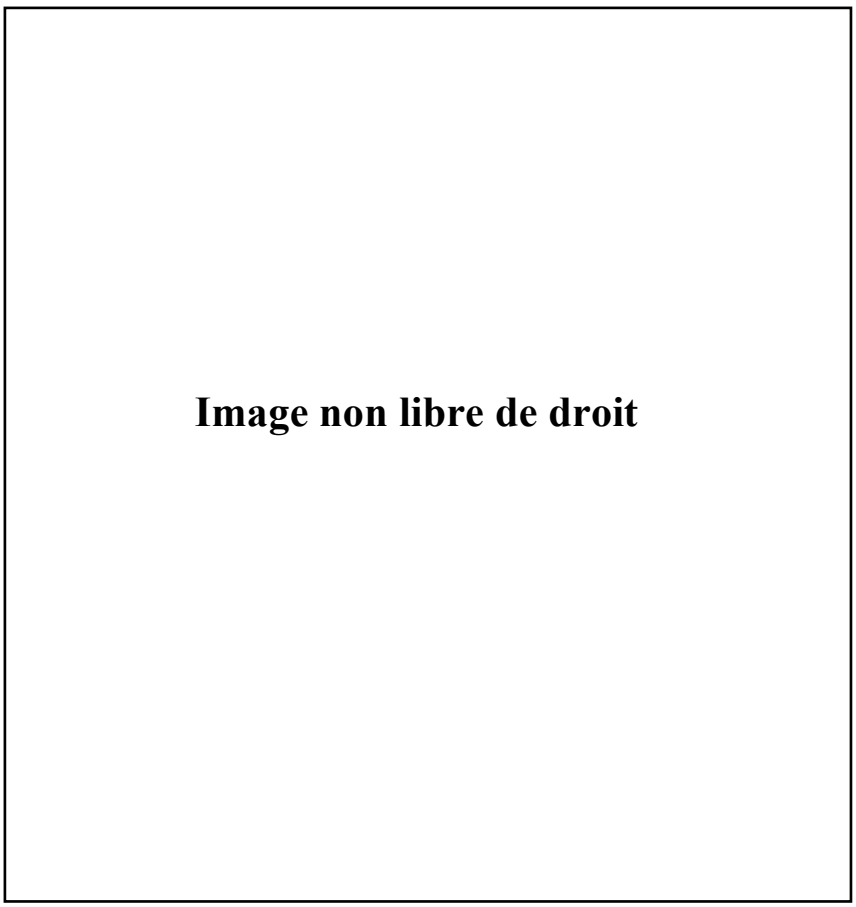


Figure 102 : Organisation de lecture des scènes peintes du cycle de Müstair, abbatiale Sankt Johann (d'après J. GOLL, M. EXNER, S. HIRSCH, 2007, p. 13, fig. 3)

Compte tenu de son environnement iconographique qui expose l'Histoire du Salut, la Crucifixion apparaît comme une séquence narrative. Mais là encore, elle occupe une place singulière par la taille accordée à la scène, qui se déploie horizontalement en occupant deux panneaux. Cependant, elle n'interrompt en rien la continuité de la narration organisée sur un système continu et centré. En effet, ici le parcours visuel n'est plus axialisé comme dans la basilique vaticane, mais circulaire,

voire centré. Cette lecture, qui suppose que le spectateur, en l'occurrence le moine[942], tourne sur lui-même pour embrasser toute l'histoire[943], expose un programme iconographique englobant, non plus conçu dans une opposition spatiale où l'Ancien et le Nouveau Testament se font face, mais comme un ensemble continu à l'image du temps universel qu'il révèle[944]. Comme l'a démontré Anne-Orange Poilpré, ce programme réunit trois temporalités situées dans une continuité chronologique et spatiale qui s'enroulent sur les parois du bâtiment[945]. La première est celle de l'histoire de la royauté de David, qui est opposée à celle de son frère Absalon. David est une préfiguration du Christ largement utilisée, mais aussi le modèle par excellence du souverain chrétien[946] ; son frère Absalon est l'image du peuple Juif[947]. La seconde temporalité est celle du Christ depuis son Incarnation jusqu'à son Ascension établissant la nouvelle alliance avec Dieu. La troisième et dernière temporalité est celle de l'Église du Christ - matérialisée dans les scènes hagiographiques - qui perpétue la Parole du Fils de Dieu et prépare à l'avènement de son royaume. Le cycle expose donc l'histoire biblique, l'histoire sacrée dans laquelle s'inscrit l'histoire de l'Église pérégrinante, celle carolingienne entièrement tournée vers l'avènement christique et le Salut final[948].

La Crucifixion apparaît donc comme à San Pietro, comme une étape, une séquence narrative de l'Histoire du Salut, qui est présentée dans une vision unitaire démontrant l'unité des Saintes Écritures. De même, force est de constater qu'à l'instar de la basilique vaticane, la taille excessive donnée à la scène au regard de ses voisines,

---

[942] La question de l'accès aux laïcs à l'église de Müstair, donc à ses décors, restent problématique. Alors que pour J. K. Ataoguz, l'église était destinée aussi bien aux moines qu'aux laïcs (J. K. ATAOGUZ, *The Apostolic Commissioning of the Monks of Saint John in Müstair, Switzerland : Painting and Preaching in a Churraetian Monastery*, Thèse de Doctorat, Harvard University, Cambridge, Mass. Ann Arbor, Michigan, 2007), selon H. R. Sennhauser, seuls les moines pouvaient avoir accès au bâtiment cultuel, l'entrée se faisant par la clôture (H. R. SENNHAUSER, « À propos de l'architecture monastique, entre Saint-Gall et Cluny II », dans D. IOGNA-PRAT *et al.* (dir.), *Cluny. Les moines et la société du premier âges féodal*, Rennes, 2013 p. 545). Une question reste cependant en suspens : si l'église était exclusivement monastique, comment alors expliquer la présence des fragments d'un chancel datant visiblement du VIII^e^ ou du IX^e^ siècle, retrouvés il y a quelques années ? Cf Not. 2.

[943] H. R. SENNHAUSER, « Kirche und Konventflügel im Kloster St. Johann in Müstair : Raumorganisation und Nutzung », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 67, 2010, p. 1-8.

[944] A.-O. POILPRÉ, « Représenter la vie du Christ au temps de Charlemagne », conférence donnée à l'occasion du colloque du Deutsches Historisches Institut « Charlemagne : les temps, les espaces, les hommes. Construction et déconstruction d'un règne » (Paris, 26-28 mars 2014), en podcast sur le site : http://www.dhi-paris.fr/de/home/veranstaltungen/podcast/charlemagne.html.

[945] *Ibid*.

[946] Cf. *Supra*, 2.1.1 La gloire du Christ et de la croix dans l'économie du Salut.

[947] Selon certains chercheurs, l'intégration de l'histoire de David et d'Absalon ferait écho aux tensions politiques contemporaines entre Louis le Pieux et ses fils pour la succession. Néanmoins, cette thèse ne se base pas sur des éléments concrets en nombre suffisant. Cf. Not. 2.

[948] A.-O. POILPRÉ, « Représenter la vie du Christ au temps de Charlemagne », *op. cit.*

laisse entrevoir l'importance de la mort du Christ dans l'économie du Salut. L'influence du décor de San Pietro reste cependant difficile à envisager puisque ce dernier aurait été créé sous Léon IV ou Formose, autrement dit dans la seconde moitié du IX^{e} siècle ; le cycle de Müstair est alors antérieur de quelques années, voire de quelques décennies. Il n'est cependant pas impossible d'envisager une influence du décor originel de la basilique vaticane.

1.2 Les choix iconographiques dans les ensembles plus restreints

Si l'agencement dans les nefs de San Pietro et de Müstair expose des similitudes quant aux choix iconographiques et l'organisation des scènes entre elles, l'observation des autres décors démontre une grande diversité des ensembles décoratifs, dont il est difficile de rendre compte à travers une typologie. En effet, que l'on prenne en compte la localisation au sein de l'espace d'accueil, le statut des édifices, ou encore le type d'ensemble iconographique, la catégorisation de ces décors au sein d'une typologie reste compliquée. Du reste, outre la conservation parfois partielle du décor qui biaise la lecture de l'ensemble, le nombre restreint de décors n'autorise pas de généralisation. Il est cependant possible de dégager des grandes thématiques en fonction des scènes avoisinant la Crucifixion. C'est ainsi que nous procèderons à leur présentation.

1.2.1 Incarnation/Passion/Résurrection : trois thématiques récurrentes

La première grande thématique qui se dégage est l'association de la Passion et de la Résurrection, observable non seulement dans les deux grands ensembles décoratifs évoqués précédemment, mais également dans les plus anciens témoignages de la Crucifixion[949]. Dans l'église titulaire de San Clemente, qui avait la fonction de paroisse urbaine, nous pouvons observer au niveau inférieur un petit cycle christologique, qui ne compte que six scènes encadrées, auxquelles s'ajoute un saint en pied. Ces séquences sont peintes sur le mur oriental de la nef centrale (côté sud) et sur le pilier qui la sépare du collatéral sud. Dans la partie gauche se trouve une grande Ascension[950] qui, par sa taille, est la scène principale du cycle. À sa droite, nous trouvons la Crucifixion en haut, qui surmonte un autre tableau (aujourd'hui illisible). Ces deux scènes jouxtent trois séquences plus petites : les Saintes Femmes au tombeau en haut, l'Anastasis au niveau

[949] Cf *supra* 4.3 L'émergence progressive de la figure du Crucifié.

[950] L'identification de la scène a longtemps fait débat, puisque la scène était tantôt comprise comme une Assomption, tantôt comme une Ascension (cf. Not. 7). Les choix iconographiques présentent cependant des similitudes avec l'Ascension de type oriental telle que celle visible dans le manuscrit de Rabula. Je remercie d'ailleurs Magalie Guénot de m'avoir aidée dans l'identification de cette scène.

médian et enfin les Noces de Cana en bas. L'ensemble était complété par la figure de saint Prosper représenté en pied sur l'épaisseur du pilier. Excepté l'Ascension, l'agencement des scènes les unes par rapport aux autres laisse apparaître une lecture continue du cycle sur un schéma vertical semblable à un boustrophédon. Centré sur les miracles du Christ, sa Passion, sa Résurrection et son Ascension, le cycle insiste ainsi sur la divinité du Christ, mais aussi sur son humanité et la réalité de sa mort. Un assemblage similaire, mais beaucoup plus restreint, du moins en l'état actuel de nos connaissances, était également visible dans l'église rupestre de Sant'Angelo in Asprano à Roccasecca. Ici, la Crucifixion, originellement située sur le mur nord du bras droit du transept, accompagne une Ascension de type byzantin dans l'abside centrale qui rappelle celle de San Clemente. Cette dernière peinture est plus tardive, mais la présence d'un saint en pied visible sur la couche inférieure – couche picturale contemporaine de la Crucifixion –, permet d'envisager la présence de ce thème iconographique dans la décoration du X^{e} siècle.

L'ensemble pictural de Cimitile offre également un large cycle, centré sur la Passion et la Résurrection, caractéristique démontrant que ce genre de développement iconographique n'est pas l'apanage des seuls grands édifices (Not. 1). Cette petite église, qui avait probablement la fonction d'oratoire secondaire ou d'église martyriale, offre un décor développé sur trois parois, ainsi que sur la voûte. Dans cet espace quadrangulaire terminé probablement par une abside à l'est et couronné par une voûte d'arêtes, la Crucifixion est peinte sur le pilier central du mur ouest et s'intègre dans une série de séquences qui développe l'histoire de la Passion. Chacune des scènes est inscrite dans un cadre et est accompagnée de *tituli*, qu'il est difficile aujourd'hui de lire. À la gauche de la Crucifixion nous trouvons sur deux registres superposés le Baiser de Juda en haut et le Portement de croix en dessous, dernière scène tronquée par le percement postérieur d'une ouverture donnant accès à la salle ouest. De l'autre côté et disposées de la même manière, la Descente aux Limbes surmonte les Saintes Femmes au tombeau. Ainsi, la répartition des scènes propose une lecture en boustrophédon, la Crucifixion faisant, par sa taille, le lien entre les séquences latérales. La narration se poursuit dans la partie haute de la paroi nord avec l'Apparition du Christ aux Maries, l'Apparition aux apôtres combinée à l'Incrédulité de saint Thomas, séquences iconographiques qui confirment la résurrection du Christ. Cet ensemble est complété par d'autres peintures qui se déploient sur la paroi nord, celle de l'est, ainsi que sur la voûte. Sur le mur nord, trois séquences évoquent la fondation de l'Église : l'Investiture de Pierre dans la *cathedra* (registre supérieur, côté oriental), l'Appel de Pierre et André (juste sous la scène de l'apparition du Christ aux apôtres) et à sa droite une scène

identifiée par H. Belting comme étant le Christ au temple. Des saints figurés en pied étaient peints sur l'extrémité est du mur nord, dans les ébrasements des fenêtres nord et est, ainsi que sur le retour nord du pilier central de la paroi occidentale. L'abside accueillait originellement une Vierge à l'enfant accompagnée de deux archanges dans la conque absidale et était surmontée d'une *Maiestas Domini* avec des chérubins, deux visions théophaniques faisant respectivement référence à l'Incarnation et à la gloire du Christ. La paroi sud ne conserve aucune trace picturale, en revanche, la voûte accueille une vision théophanique : le buste du Christ dans un *clipeus* porté par quatre anges cariatides et encadré par le Tétramorphe. L'ensemble pictural propose donc ici un assemblage iconographique qui insiste sur la réalité de la Passion et la victoire du Christ sur la mort. En outre, la répartition du décor organisé autour de la Crucifixion, qui est placée face aux deux théophanies de l'abside, implique une axialisation ouest/est entre la Passion et l'Incarnation/la Gloire du Christ, une polarisation du décor, amplifiée par les scènes de la fondation de l'Église du Christ qui font le lien entre ces deux pôles.

Ces ensembles iconographiques, qui placent la Crucifixion dans un système narratif, insistent sur la réalité de la Passion, la divinité du Christ et sa gloire éternelle. Dans certains cas, la thématique Passion/Résurrection est amplifiée de l'Incarnation, exposant alors les trois dogmes de la foi chrétienne. C'est notamment le cas pour la décoration de Saint-Pierre-les-Églises. Le chœur de l'église paroissiale, séparé de la nef par un mur-écran, est décoré d'un vaste ensemble pictural qui se déploie sur l'ensemble de l'abside et se répartie sur deux registres superposés (Not. 10). Du nord au sud et de haut en bas, nous trouvons : Maria Jacobi, qui présentant le linceul vide, évoque la Résurrection ; à côté se trouve la Crucifixion et probablement les Mages devant Hérode ; s'ensuivent la Visitation et le Voyage des Mages couplé à leur adoration ; la Nativité et le Bain de l'Enfant qui surmontent le Combat de Michel contre le Dragon ; deux scènes non identifiables (scènes de l'Enfance ? Martyres ? Résurrection de Lazare ?) et enfin deux saints (Gervais et Protais ?) représentés en pied qui répondent en quelque sorte à Maria Jacobi sur le revers du mur-écran. L'ensemble iconographique, qui ne présente pas une narration au vu du rapport spatial entre les différentes scènes, témoigne donc de la réalité de l'Incarnation, de la Passion et de la Résurrection. En outre, la présence du combat de Michel contre le Dragon qui se réfère au chapitre 12 de l'Apocalypse, établi une équivalence entre la Vierge et la Femme parturiente[951], dont l'enfant est menacé par la bête, comme le Christ le fut par Hérode. La scène du combat

[951] Sur l'association de la Vierge et de la femme parturiente : M.-L. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Église. À l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, CNRS, 1984, p. 157-162.

de l'archange évoque la défaite de Satan dans le temps futur, exposant alors un parallèle avec la Victoire du Christ sur le Mal, visible dans sa Passion et sa Résurrection. Cette notion de victoire est peut-être à placer dans le temps universel du Christ et de son Église, puisque l'exégèse assimile très tôt non seulement la Vierge à l'Église, mais également la Femme parturiente à l'enfantement des chrétiens.

Dans la crypte de San Vincenzo al Volturno, la Crucifixion est également associée à l'Incarnation et à la Résurrection, à travers sept séquences peintes sur le mur oriental. Du nord au sud, nous trouvons la Vierge à l'enfant, le Bain de l'enfant, l'Annonciation, la Nativité, la Crucifixion avec la Jérusalem déchue et les Saintes Femmes au tombeau (Not. 11). Cet ensemble est complété par une théorie de saintes dans le bras sud, les martyres d'Étienne et de Laurent dans le bras nord. Le bras occidental est décoré de théophanies avec des aigles surmontés d'archanges portant des étoiles ; le tout couronné par la Vierge trônant en Reine des Cieux et, sur la voûte, par le Christ trônant. Cet ensemble donne une vision du Paradis attendu, qui est opposé spatialement à la rédemption rendue possible grâce à l'Incarnation, la Passion et la Résurrection du Fils de Dieu. Le cycle christologique montre, là encore, une narration relative au vu de l'emplacement des différentes scènes. Le décor de la crypte fait la part belle à la Vierge. Ces choix iconographiques résulteraient de l'influence de la théologie mariale d'Ambroise Autpert, abbé du monastère de Volturno en 777-778[952]. Dans ses écrits, Marie est présentée comme l'exemplification parfaite de l'union entre l'humain et le divin, union établie lors de l'Incarnation. En acceptant son rôle de servante de Dieu, la Vierge est l'exemple parfait de l'imitation du Christ, dans la quête du Salut. Les scènes de l'Annonciation, la Nativité et la Crucifixion exaltent sa vertu d'humilité et invitent le spectateur à suivre le même chemin à l'égal d'Epiphane au pied de la croix.

1.2.2 La Crucifixion envisagée comme *exemplum*

En tant que sacrifice consenti pour la rédemption de l'humanité, la Crucifixion est considérée comme l'exemple par excellence du martyre, exemple que les saints ont imité en acceptant les souffrances endurées au nom de la foi, comme le Christ l'a fait sur la croix. L'observation des décors démontre parfois une mise en relation entre ces deux thèmes iconographiques. De fait, cette dialectique est notable notamment dans la

[952] Évoquée par É. Bertaux, puis par P. Toesca, cette thèse fut reprise par les récentes études sur les peintures de la crypte, notamment par F. De'Maffei : F. DE'MAFFEI, « Le arti a San Vincenzo al Volturno. Il ciclo della cripta di Epifanio », dans F. AVAGLIANO (dir.), *Una grande abbazia altomedievale nel Molise : San Vincenzo al Volturno*, Atti del I Convegno di studi sul medioevo meridionale (Venafro-San Vincenzo al Volturno, 19-22 maggio 1982), Montecassino, 1985, p. 269- 352.

crypte de San Vincenzo al Volturno, dans laquelle les martyres de Laurent et d'Étienne font face à la Crucifixion et à la Résurrection. Par leur martyre, les deux saints sont promis à la résurrection future, à l'égal du Christ, signification d'autant plus visible qu'un ange plonge en direction de saint Laurent[953].

De même, à Santi Nereo e Achilleo, la Crucifixion est introduite dans un vaste cycle hagiographique panneauté qui se déployait originellement sur les quatre murs de la tour (Not. 8). La teneur de ce cycle est bien difficile à reconstituer dans sa totalité et l'identification du ou des saints également. Seules quelques scènes sont encore lisibles et notamment celles placées au-dessus de la Crucifixion, sur le mur nord-ouest. Dans celle de gauche, un personnage est représenté à moitié immergé dans une vasque en train de recevoir le baptême par un autre protagoniste nimbé. Dans la scène de droite, deux personnages sont couronnés par un ange. Sur la paroi nord, nous trouvons quelques scènes de martyres, dont probablement celle de saint Sébastien. Ce cycle expose sans nul doute la vie et la *Passio* d'un ou de plusieurs saints, dans lequel la Crucifixion, dont la taille est, là encore, beaucoup plus imposante que les autres séquences, manifeste l'exemple du sacrifice en même temps qu'elle révèle la promesse de la rédemption future. Comme le Christ, les saints ont par leur martyre porté la croix, devenant ainsi eux-mêmes des exemples à suivre pour le fidèle[954].

Le saint martyr peut également être peint en pied. La crypte de Trèves offre à ce sujet un agencement thématique singulier centré sur la Crucifixion, qui surmonte un parapet sur lequel sont peints deux cortèges de saints et de saintes convergeant vers l'autel placé au centre (Not. 12). Ces personnages portent chacun la palme des martyrs, qui symbolise leur mort glorieuse dans l'Église du Christ. Les personnifications des vertus cardinales sur la voûte introduisent l'origine de leur sainteté[955]. Ces dernières étaient accompagnées des prophètes qui ont annoncé la venue du Messie et des quatre évangélistes, dépositaires des paroles du Christ. La Crucifixion est donc présentée comme le pivot universel et intemporel de la rédemption, rendue possible par le Christ et son Église.

[953] Cf. Not. 11.

[954] H. L. KESSLER, « Storie sacre e spazi consacrati : La pittura narrativa nelle chiese medievali fra IV e XII secolo », dans P. PIVA (dir.), *Arte medievale nel contesto (300-1300) : funzione, iconografia, tecniche*, Milano, 2006, p. 442.

[955] *Ibid*.

1.2.3 Réflexion ecclésiologique sous-jacente

La fondation de l'Église du Christ et sa place dans le processus sotériologique sont des thèmes récurrents dans les décors conservés. Nous l'avons vu, elle se traduit par la *Traditio Legis* qui couronne bien souvent les absides, telle qu'elle apparaît à Müstair, par l'Investiture de Pierre sur la *cathedra* comme à Cimitile, ou encore par la présence de clercs, tel Epiphane aux pieds du Christ en croix à San Vincenzo al Volturno. Dans la grotte d'Olevano, ce lien est beaucoup plus direct : la Crucifixion, située sur la paroi sud de la nef, est encadrée à sa droite par l'Institution du baptême par le Christ, et, à sa gauche par le Baptême, trois scènes encadrées qui lient le baptême du Christ, sa mort et son efficacité sotériologique dans le sacrement baptismal (Not. 3). Cet ensemble est introduit dans un large programme décoratif, qui rappelle fortement l'organisation de la basilique vaticane. En effet, sur la paroi opposée se déploie un cycle réparti sur deux registres évoquant successivement l'Incarnation et l'Enfance du Christ, complétés de figures en pied et de scènes de martyres. Au registre supérieur se trouvent d'ouest en est et sans césure verticale, l'Annonciation, la Visitation, la Nativité, le Bain de l'enfant, l'Annonce aux bergers et la Présentation au temple, à côté de laquelle dix saints sont représentés en pied et de face, puis trois scènes exposant le martyre de Pierre et sa libération par un ange (paroi nord de l'abside latérale). Sur le registre inférieur, et toujours dans le même sens, nous retrouvons des scènes de l'Enfance du Christ avec les Mages devant Hérode, séquence encadrée, puis le Massacre des Innocents ou le Voyage des Mages (?), suivi, juste après l'ouverture dans le mur, de l'Adoration des Mages et du Songe de Joseph. Ces dernières sont séparées par une bordure verticale de la Fuite en Égypte (la suite étant illisible). Les saints, placées sous des arcades, répondent en quelque sorte aux cinq évêques peints à côté du Baptême. De même, le mur sud de l'abside latérale sud, accueille une grande scène de martyre surmontant la figure de saint Vitus dans une niche. Les trois absides sont également décorées. Celle du nord expose une scène hybride mêlant la *Traditio legis* et le Christ foulant l'aspic et le basilic (*Traditio legis et clavium*), thème iconographique surmonté de Jean l'évangéliste, de son symbole et d'un ange. Dans l'abside médiane, la Vierge à l'enfant est assise sur un trône (*Sedes Sapientiae*) et est accompagnée de quatre saints. Et dans l'abside sud, nous trouvons Pierre ou Jean-Baptiste encadré des évangélistes et surmonté du buste du Christ dans un *clipeus*.

Bien que la nef associe visuellement l'Incarnation et l'Enfance du Christ au Baptême et à la Crucifixion, il est indéniable que l'organisation de l'ensemble et le rapport des scènes entre elles ne sont pas guidés par un souci chronologique et narratif.

Que l'on observe la taille excessive de la Crucifixion qui rompt la régularité du registre dans laquelle elle s'inscrit ou l'emplacement de certaines scènes dans le cycle de l'Enfance. En revanche, ces séquences évoquent successivement la tentation et le doute (Mages devant Hérode), sentiment évincé par l'intervention divine qui se manifeste par l'apparition d'un ange (Songe de Joseph, Libération de Pierre), thématique faisant écho à la quête du croyant, dont la foi est régulièrement éprouvée[956]. En outre, l'attitude des figures qui composent les séquences de la paroi nord tend à imprimer au décor une dynamique axiale en direction des absides et de l'autel où se matérialisent la fondation de l'Église du Christ et la vision théophanique de la Vierge. Cette dynamique orientée d'ouest en est est scandée par la présence de l'Église à travers les saints et les évêques qui font le lien entre la nef et les absides.

La dimension ecclésiologique est également particulièrement présente dans le décor de la grotte de Vallerano (Not. 13). Cet espace, couronné par une croix gemmée avec le Christ dans un médaillon et le Tétramorphe sur la voûte, accueillait sur la paroi sud la Crucifixion et l'Incrédulité de saint Thomas, scènes qui étaient placées en regard de la Nativité dans le registre inférieur, de la Vierge à l'enfant vers laquelle se pressent trois saintes et de trois saints bénédictins sur le registre supérieur. L'autel, situé dans l'angle nord-ouest, était surmonté de la Communion des apôtres, iconographie d'origine orientale, dans laquelle le Christ, placé au-devant d'une table liturgique et aidé d'un ange tenant les espèces consacrées, tend aux apôtres le calice rempli du vin. Ainsi, outre l'affirmation de la réalité de la mort et de la Résurrection mises en relation avec l'Incarnation, le décor fait clairement allusion à la fondation de l'Église du Christ et du sacrement eucharistique, spécificité qui, comme le précise S. Piazza[957], est peut-être une référence directe au traité de Paschase Radbert, largement diffusé au X^{e} siècle[958].

1.3 Un hapax : la double représentation du Christ en croix de Reichenau

Outre le baptistère de Riva San Vitale, pour lequel nous pouvons difficilement nous prononcer[959], le décor de la crypte de Reichenau offre la particularité d'une

[956] Je tiens à remercier M. Beaud d'avoir attiré mon attention sur cette organisation décorative.

[957] S. PIAZZA, « Une communion des apôtres en Occident : le cycle pictural de la Grotta del Salvatore », dans *Cahiers archéologiques*, 47, 1999, p. 137-158.

[958] Cf. *Supra*, La présence réelle du Christ dans l'eucharistie.

[959] Il reste difficile de se prononcer sur le décor de Riva San Vitale, la Crucifixion constituant l'unique décor conservé datant des alentours de l'an mille. Actuellement, les deux absides latérales sont recouvertes de peintures datées entre la fin du XI^{e} et le début du XIII^{e} siècle. Celle au sud exalte la Vierge avec des scènes de l'Incarnation et de l'Enfance, surmontées de l'Assomption. Celle du nord est consacrée au Christ du Jugement Dernier accompagné de la Résurrection des morts. Cependant, rien ne nous permet d'affirmer que de telles scènes étaient présentes à l'époque de la création de la Crucifixion.

thématique exclusivement centrée sur la Crucifixion. Certes, la nef de l'église est décorée d'une série de tableaux peints exposant les miracles du Christ, décor contemporain de celui de la crypte, mais en tant qu'espace clôt, les fresques de la crypte doivent être envisagées ensemble (Not. 4). Or, les analyses archéologiques ont démontré que cet espace quadrangulaire n'avait d'autres peintures que celles visibles sur la paroi orientale, à savoir les deux Christs en croix accompagnés des deux saints. De même, bien que la peinture sud soit probablement antérieure de quelques années à celle du nord, elles ont visiblement fonctionné ensemble[960]. Comment comprendre alors ce dédoublement thématique apposé de chaque côté de la fenêtre orientale au sein de cet espace ?

La position du Christ au sud laisse apparaître moins de fléchissements corporels que dans l'autre décor. S'agit-il alors de deux moments distincts de la Crucifixion, l'un évoquant le Christ sur la croix avant sa mort, l'autre après ? Une telle lecture ne peut être confirmée compte tenu de l'état des décors, les traits physionomiques du Christ ayant totalement disparus. De plus, l'absence des protagonistes « traditionnels », tels que Longin et Stephaton, ne permet pas d'orienter une telle lecture « chronologique » de la décoration. Néanmoins, l'épuration de la scène et l'attitude révérencieuse attribuée aux deux saints tournés en direction des Christs contribuent à donner à ces deux peintures une dimension iconique qui polarise le regard. Cette situation est amplifiée par la localisation de ces deux décors sur le mur du fond de la crypte, autrement dit, dans l'axe du couloir donnant accès à la crypte. L'emplacement et la disposition de ces deux Christs en croix permettent de les envisager comme nous le verrons plus loin dans le cadre d'un usage cultuel spécifique.

2 Quel(s) sens de l'image au sein de l'espace cultuel ?

Outre l'environnement iconographique, l'emplacement du décor dans l'espace cultuel et sa relation avec des aménagements spécifiques permettent d'envisager la perception de la Crucifixion et ses modes de fonctionnement potentiels dans les temps du rituel. Deux spécificités se dégagent : d'une part, la mise en relation entre la Crucifixion et l'autel, agencement récurrent dans notre documentation, d'autre part les liens entre la peinture et la cuve baptismale. La relation spatiale entre ces deux types d'aménagements liturgiques et le décor monumental laisse entrevoir une mise en

[960] D. JAKOBS, H. F. REICHWALD, « Untersuchungsergebnisse und Maβnahmen der jüngsten Restaurierung von St. Georg, Reichenau-Oberzell, II, Die Wandmalerei in der Krypta und ihr Zusammenhang mit dem baulichen Gegebenheiten », dans *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 4, 1990, p. 319-333.

relation avec des temps rituels spécifiques, et en premier lieu le baptême et le sacrifice eucharistique, les deux sacrements majeurs de la vie du Chrétien.

La chronologie liturgique voudrait que nous commencions par le rituel baptismal, l'eucharistie n'étant accessible qu'aux fidèles baptisés. Néanmoins, cette interaction spatiale est une spécificité tardive, qui ne semble apparaître qu'aux alentours de l'an mille, contrairement à celle avec l'autel qui est effective dans notre documentation dès le IX^{e} siècle.

2.1 Décor et aménagements liturgiques : la relation entre la Crucifixion et l'autel

Dans bien des cas, la Crucifixion est associée spatialement à un autel, qui est tantôt majeur tantôt secondaire. Or, l'autel bénéficie d'une attention toute particulière, et spécifiquement dans l'ecclésiologie qui se développe au IX^{e} siècle : il est le lieu où l'on fait le corps du Christ, où l'on fait le Dieu, mais est aussi le lieu où l'on dépose le Corps[961]. C'est sur l'autel que se manifeste la Présence divine et que s'effectue la médiation entre Dieu et les hommes. Il est le point focal de l'édifice cultuel qu'il construit et autour duquel s'organise tout l'espace ; l'autel est le lieu de l'opération sacramentelle fondatrice de la communauté chrétienne[962]. Bien que non systématique, cette proximité entre le décor et cet aménagement autorise donc à questionner les lectures de la fresque dans le lieu rituel.

2.1.1 Du sacrifice du Fils de Dieu au sacrifice eucharistique : création d'une dialectique spatiale et visuelle

L'eucharistie est, par la transformation des espèces en corps et sang du Christ, une réitération dans le temps présent du sacrifice du Christ sur la croix, garante de la nouvelle alliance entre Dieu et les hommes. Ainsi, la relation sémantique entre la

[961] A. RAUWEL, « Théologie de l'eucharistie et valorisation de l'autel à l'âge roman », dans *Hortus Artium Medievalium*, 11, 2005, p. 177. D'ailleurs, le Christ est parfois défini comme l'autel. En effet, nous trouvons cette association dans le *Commentaire sur les lamentations de Jérémie* de Paschase Radbert : « *Christus altare creditur esse, hostia et sacrificium, pontifex et sacerdos* » (On considère que le Christ est l'autel, l'ostie [ou la victime ?]) et le sacrifice, le Pontife et le Sacerdote) (PL 120, col. 1118).

[962] D. IOGNA-PRAT, « Lieu de culte et exégèse liturgique à l'époque carolingienne », dans C. CHAZELLE, B. VAN NAME EDWARDS (dir.), *The Study of the Bible in the Carolingian Era*, Turnhout, 2003, p. 227. Le rôle de l'autel comme *locus* définissant un espace spécifique est remarquable au IX^{e} siècle à travers le rituel de consécration qui se développe dans les années 840 (voir l'*Ordo 40* dans C. VOGEL, R. ELZE (éd.), *Le Pontifical romano-germanique du X^{e} siècle*, vol. I, Città del Vaticano, 1963-1972, p. 124-173). Cette orientation se situe à l'époque où l'Église, corps d'encadrement, tend à se confondre par un procédé métonymique à l'église-bâtiment, alliant ainsi le contenant et le contenu (D. IOGNA-PRAT, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, 2006).

Crucifixion et l'autel à travers le concept sacrificiel appelle en premier lieu une lecture eucharistique du décor. Cette appréhension du décor est particulièrement envisageable pour les peintures situées dans le sanctuaire, au plus près de l'autel majeur. C'est notamment le cas dans l'église paroissiale de Saint-Pierre-les-Églises, dans laquelle la Crucifixion, jouxtée de la figure de Maria Jacobi, est située dans la périphérie de l'autel majeur. La présence de ces deux scènes dans le chœur autorise une lecture liturgique de l'iconographie. En effet, la mort du Christ à cet emplacement créé donc une dialectique spatiale entre le sacrifice du Christ sur le Golgotha et le sacrifice eucharistique effectué sur l'autel, le second rendu possible par le premier. La mise en scène des deux peintures renvoie donc à la destination du lieu, acception d'autant plus affirmée que le calice est peint aux pieds du Christ et recueille le sang du Rédempteur. Ainsi, par sa présence dans le sanctuaire, la Crucifixion est mise en lien avec le point culminant de la messe, qui se déroulait de manière quotidienne, mais avait aussi lieu lors des fêtes extraordinaires. D'ailleurs, l'association thématique entre la Crucifixion et Maria Jacobi suggère ici un écho particulier à la célébration pascale qui, à partir du X^e^ siècle, tend progressivement à se dramatiser.

Le drame de la *visitatio Sepulcri* est attesté dès le X^e^ siècle, mais il est possible qu'il ait déjà été joué au IX^e^ siècle[963]. Il dérive d'une dramatisation du trope « *Quem quaeritis in sepulcro* », qui met en scène un jeu de questions/réponses entre les saintes femmes et l'ange au tombeau[964]. La présence de ce trope dans un manuscrit daté de 923-934 et provenant probablement de Saint-Martial de Limoges[965], laisse donc supposer que le drame était joué à Limoges ou à Poitiers[966]. Plusieurs témoignages du X^e^ siècle rapportent le déroulement de cette liturgie, et notamment la *Regularis Concordia* d'Aethelwold[967]. Après avoir adoré la croix probablement sur un autel secondaire, nous y reviendrons[968], puis procédé à la *Depositio-Elevatio*[969], les moines

[963] B. D. BERGER, *Le drame liturgique de Pâques du X^e^ au XIII^e^ siècle : liturgie et théâtre*, Paris, 1976, p. 37. La dramatisation du cycle de Pâques, héritée de l'Orient, débute au X^e^ siècle en Occident et s'intensifie progressivement pour arriver à une véritable mise en scène théâtralisée au XII^e^-XIII^e^ siècle. Outre la synthèse de B. D. Blandine, le lecteur pourra également se référer à l'ouvrage de E. KONIGSON, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, 1975.

[964] Sur la cérémonie de la *Visitatio sepulcri* : K. YOUNG, *The drama of the medieval church*, vol. I, Oxford, 1951 (en part. le chapitre VII).

[965] Paris, BNF, ms. lat. 1240.

[966] C. HEITZ, « *Sepulcrum Domini* : Le sépulcre visité par les Saintes Femmes (IX^e^-XI^e^ siècle) », dans M. SOT (dir.), *Haut Moyen Âge. Culture, Éducation et Société. Études offertes à Pierre Riché*, Nanterre, 1990, p. 389-400.

[967] Aethelwold fut abbé de Winchester entre 965 et 975.

[968] Cf *infra*, 2.1.3 L'image comme support d'une dévotion plus intense envers la Croix et le Crucifié.

procédaient à la *Visitatio* durant Matines. La *Regularis Concordia* décrit le rite ainsi[970] :

> Tandis qu'est récitée la troisième leçon, quatre frères s'habillent, dont l'un vêtu d'une aube blanche. Comme occupé d'autres choses, il s'approche secrètement du lieu du sépulcre et là, tenant en main une palme, il reste assis silencieux.
>
> Pendant qu'on chante le troisième répons, les autres trois (moines devant figurer les Maries) s'approchent, ayant tous revêtu la chape, portant en main des encensoirs avec l'encens, et progressant jusqu'au Sépulcre à pas lents, à la façon de ceux qui cherchent quelque chose.
>
> Tout ceci – c'est toujours Aethelwold qui parle, cette fois d'un ton didactique – se pratique à l'imitation de l'Ange assis au Sépulcre et des saintes femmes venant avec leurs parfums oindre le corps de Jésus.
>
> Or, lorsque celui qui est assis aura aperçu auprès de lui les trois (moines) qui sont comme égarés, cherchant quelque chose, qu'il commence à chanter d'une voix modérée et douce : « *Quem quaeritis in sepulcro, o Christicolae ?* » (Qui cherchez-vous dans le sépulcre, ô servantes du Christ ?).
>
> Le chant terminé, qu'ils répondent tous trois d'une seule bouche : « *Jhesum Nazarenum crucifixum, o caelicola* » (Jésus de Nazareth crucifié, ô habitant du ciel).
>
> Auxquels il répond : *« Non est hic, surrexit sicut praedixerat, ite nuntiate quia surrexit a mortuis* » (Il n'est pas ici, il est ressuscité ainsi qu'il l'avait prédit ; allez et annoncez qu'il est ressuscité d'entre les morts).
>
> Obéissant à cet ordre, que les trois se tournent vers le chœur en disant : « *Alleluia, resurrexit Dominus hodie resurrexit leo fortis, Christus filius Dei* » (Alleluia, le Seigneur est ressuscité. Aujourd'hui est ressuscité le lion fort, le Christ, fils de Dieu).
>
> Ceci achevé, celui qui est assis (l'Ange), comme les appelants, récite l'antienne : « *Venite et videte, locum ubi positus erat Dominus, alleluia* » (Venez et voyez le lieu où le Seigneur a été déposé, alleluia).
>
> Or en disant ceci, qu'il (l'Ange) se lève, soulève le rideau et leur montre le lieu vide de la croix, contenant seulement le linceul dans lequel celle-ci avait été enveloppée.

---

[969] La *Depositio*, qui se déroulait le soir du Vendredi Saint, consistait en l'ensevelissement symbolique de la croix ou de l'hostie, enveloppée dans un linge. Elle était suivie de la cérémonie de l'*Elevatio*, durant laquelle les religieux font une courte procession, donne à contempler la croix ou le crucifix en chantant une antienne qui fait référence à la Descente aux limbes et à la libération des âmes par le Christ (B. D. BERGER, *Le drame liturgique… op. cit.*, p. 78-80).

[970] Nous donnons ici la traduction de C. Heitz (C. HEITZ, « *Sepulcrum Domini* : Le sépulcre visité par les Saintes Femmes (IX^e^-XI^e^ siècle) », *op. cit.*, p. 396-397).

> Ayant vu ceci qu'ils déposent les encensoirs qu'ils avaient portés jusque dans le sépulcre, qu'ils prennent le linceul et l'étendent vers le clergé, comme voulant montrer que le Seigneur est ressuscité et n'est plus enveloppé par le linceul.

Force est de constater que les choix iconographiques associant la Crucifixion, qui comprend, rappelons-le, Marie et Marie-Madeleine, et Maria Jacobi présentant le linceul « vide » se réfèrent donc à ce type de pratique liturgique concentrée sur l'autel. Pour autant, on ne saurait réduire le lien spatial entre le décor et l'autel à une simple illustration du rite liturgique et surtout à l'unique fête pascale, la célébration eucharistique ayant également lieu lors du temps ordinaire (messes hebdomadaires). Par sa localisation dans le sanctuaire, la Crucifixion expose le mystère qui se déroule devant elle en même temps qu'elle rend visible l'origine de l'efficacité du rituel.

Une lecture semblable peut également être envisagée pour le décor de l'église San Michele à Roccasecca où la Crucifixion était initialement placée au fond du bras droit du petit transept, aux abords de l'abside et de son autel. Or, la zone du sanctuaire est semble-t-il délimitée par deux pans de murs qui délimitent une sorte de transept. Néanmoins, la présence d'un parapet situé dans la partie basse du transept, c'est-à-dire originellement sous la Crucifixion, laisse planer le doute quant à un rapport beaucoup plus direct entre la peinture et un autel secondaire.

Dans ces deux exemples, la scène de la Crucifixion acquiert par son emplacement aux abords de l'autel majeur une dimension sacramentelle, qui tient davantage de sa présence dans le sanctuaire que d'une réelle efficacité liturgique. En effet, que nous nous situions à Saint-Pierre-les-Églises ou dans la petite *ecclesia* de Roccasecca, il ne paraît pas évident que ces décors aient été visibles par tous durant le rituel. Leur emplacement nécessite de pénétrer au sein même du chœur liturgique pour que les peintures soient observables. En effet, les prescriptions de l'époque évacuent le fidèle du sanctuaire et de la participation au rituel[971]. De même, la position de l'officiant qui pouvait être tourné vers le peuple ou *ad orientem* pour les autels secondaires adossés[972]

[971] À partir du IX^e^ siècle, la présence des laïcs est interdite dans le *presbyterium* aussi bien chez les Francs qu'à Rome (Synodes de 826 et de 853), exclusion matérialisée notamment par le chancel (M. LAUWERS, « Les femmes et l'eucharistie dans l'Occident médiéval : interdits, transgressions, dévotions », dans N. BÉRIOU *et al.*, *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Paris, 2009, p. 445-476. Cette distanciation entre le prêtre et les fidèles se matérialise également par la récitation du canon à voix basse, la position du prêtre qui est généralement placé dos aux fidèles, ainsi que les offrandes qui ne sont plus apportées par les fidèles eux-mêmes (Y. CONGAR, *L'ecclésiologie du Haut Moyen Âge. De Saint Grégoire le Grand à la désunion entre Byzance et Rome*, Paris, 1968, p. 96-97).

[972] J.-P. CAILLET, « L'image cultuelle sur l'autel et le positionnement du célébrant (IX^e^-XIV^e^ siècles) », dans *Hortus Artium Medievalium*, 11, 2005, p. 139-146.

démontre que l'efficacité de l'image tient davantage de sa présence objective dans le sanctuaire que d'une réelle implication liturgique, la fresque adhérant à la paroi ne pouvant être manipulée ou sollicitée durant le rituel[973]. Ainsi, ces deux décors rappellent davantage la destination première du lieu : ce n'est plus seulement la représentation d'un épisode, mais la présentation de la signification de celui-ci par-delà les déterminations de lieu et de temps[974].

La dialectique sacramentelle est en revanche clairement affirmée dans la crypte de Sankt Maximin à Trèves[975]. Ici, la peinture surmonte un parapet contre lequel vient s'adosser en son centre un autel secondaire destiné à la conservation et au culte de reliques qu'il est difficile d'identifier[976] (saint Maximin ? un clou de la Passion ?). Cette installation est particulièrement éloquente : l'axialisation de la scène autour du Christ en croix se prolonge par l'emplacement de l'autel, donnant ainsi visuellement l'illusion que la croix est érigée directement au centre de la table liturgique. Cette structuration du décor reliant sur un même axe l'autel et le Christ en croix et polarisant le regard, est renforcée par les deux cortèges de martyrs peints sur le parapet qui convergent en direction de la table liturgique en portant chacun une palme. Cette disposition de l'ensemble démontre clairement la volonté d'établir un lien spatial et visuel en vue de créer un lien sémantique, mais aussi physique entre le sacrifice du Christ et sa réitération sur l'autel lors de la fête du saint[977]. Cette relation est d'autant plus affirmée par la présence du calice aux pieds du Christ qui recueille le précieux sang. S'ajoute à cette spécificité iconographique la forme de la croix qui est hampée. Or, comme l'a démontré B. Kitzinger[978], cette forme, que l'on retrouve dans un certain nombre de figurations du IX^{e} et X^{e} siècle, rappelle la morphologie des croix liturgiques comme celle de Lothaire (Fig. 103) ou encore celle un peu plus tardive de l'abbesse Uta (Fig. 104). Ces croix liturgiques étaient transportées lors des processions et déposées sur l'autel ou devant l'autel.

---

[973] Voir J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, p. 54-60.

[974] O. PÄCHT, *Questions de méthode en histoire de l'art*, trad. J. Lacoste, Paris, 1994, p. 42.

[975] Cf. Not. 12.

[976] Les sources mentionnent pour la crypte les reliques de Maximin, d'Agricius, de Nicetius mais aussi un autel dédicacé au Sauveur et aux saints.

[977] Le décor et l'autel ont été conçus conjointement.

[978] B. KITZINGER, « The Instrumental Cross and the Use of the Gospel Book, Troyes, Bibliothèques Municipale MS 960 », dans *Different Visions : A Journal of New Perspectives on Medieval Art, Issue 4*, 2014, p. 12-13, [En ligne], URL : http://differentvisions.org/the-instrumental-cross-and-the-use-of-the-gospel-book-troyes-bibliotheque-municipale-ms-960/.

Figure 103 : Croix processionnelle de Lothaire, trésor d'Aix-la-Chapelle, vers 984 (d'après Wikipedia)

Image non libre de droit

Figure 104 : Croix de l'abbesse Uta, revers, Essen, Domschatzkammer, X^e siècle (d'après B. KITZINGER, 2014, fig. 8)

Par la mise en scène, la peinture expose un lien généalogique et sémantique entre la Vraie Croix, la croix liturgique et l'autel[979], plaçant ainsi la Crucifixion à la fois dans une perspective historique, mais également dans le temps présent du rituel durant lequel le Chrétien grâce à l'eucharistie fait corps avec le Christ. La représentation vient matérialiser en quelque sorte le symbolisme eucharistique : « […] le corps et le sang du Christ sont là, presque concrètement, à côté des espèces consacrées »[980].

2.1.2 Culte des reliques, intercession et liturgie stationnale

Au-delà d'une interprétation exclusivement eucharistique, l'association entre la Crucifixion et l'autel secondaire permet d'envisager le décor dans le cadre d'une liturgie dévotionnelle. Érigés en vue d'accueillir le nombre croissant de reliques, ces autels se multiplient à l'époque carolingienne, devenant ainsi des sanctuaires en

[979] B. KITZINGER, « The liturgical cross and the space of the Passion : the diptych of Angers MS 24 », dans J. MULLINS, J. Nì GHRADAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, 2013, p. 150.

[980] M.-C. SÉPIÈRE, « La crucifixion carolingienne, précédents et spécificités », dans B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione. Secoli I-inizio XVI*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Napoli, dicembre 1999), Napoli, 2007 p. 261.

réduction[981]. Ils sont destinés à répondre au nombre croissant de messes à caractère privé ou votif. Ces autels sont placés dans les cryptes qui, à l'époque carolingienne, connaissent d'ailleurs des modifications structurelles en vue d'accueillir les pèlerins[982]. C'est le cas à Reichenau où la position surélevée des peintures laisse supposer la présence de tables d'autel (peut-être mobiles)[983], à San Vincenzo al Volturno ou encore à Trèves. Nous les trouvons également dans des oratoires autonomes comme à Cimitile ou directement à l'intérieur de l'édifice ecclésial, notamment dans la nef ou les bas-côtés. La relique, sacrée, participe à la sainteté du lieu qui l'abrite et garantit la présence du saint. Ce dernier joue un rôle de premier ordre dans l'intercession entre Dieu et les hommes : considérés comme des médiateurs, des intermédiaires, les saints apparaissent comme des exemples à suivre. Ces autels sont utilisés pour des messes *supra martyres* ou *supra corpus*. Ils sont également visités dans le cadre d'une liturgie stationnale[984] ou dans un exercice de piété quotidienne, voire deviennent des lieux de pèlerinage dont la fonction première est, là aussi, pénitentielle.

C'est dans ce cadre que l'on peut considérer les oratoires du sud de l'Italie. La petite église de Cimitile, consacrée aux saints martyrs devait probablement servir de station aux moines du monastère lors d'une fête célébrant les saints dédicataires. L'oratoire a peut-être été accessible aux laïcs, à l'égal de la tombe de saint Paulin, placée dans la grande basilique juste à côté, qui faisait l'objet d'un pèlerinage soutenu. Une lecture similaire peut être faite pour la crypte de San Vincenzo al Volturno. Cette dernière, située en dessous d'une église secondaire à l'extrémité sud du monastère était accessible aussi bien aux moines qu'aux hôtes accueillis dans l'enceinte monastique[985]. Les dernières recherches menées par les archéologues ont mis au jour la présence d'une cavité à l'est sous l'Annonciation. Cette cavité peinte à l'intérieur et fermée a été identifiée comme la sépulture d'un membre de la communauté monastique ou d'un enfant d'une famille de donateurs. Bien qu'aucun ossement n'ait été retrouvé à cet emplacement, il n'est pas impossible que cette crypte ait joué le rôle d'oratoire funéraire, fonction exaltée au sein du décor exposant une vision paradisiaque et l'attente

[981] T. CREISSEN, « L'aménagement du sanctuaire dans les églises de France avant l'an mil », dans *Hortus Artium Medievalium*, vol. XV/1, 2009, p. 87-103.

[982] C. SAPIN, « L'autel, son rôle et sa place dans la crypte », dans A. BEAUD (dir.), *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, Lyon, 2010 ; ID., *Les cryptes en France : Pour une approche archéologique, IV^e^-XII^e^ siècle*, Paris, 2014.

[983] La question des autels portatifs a été développée dans É. PALAZZO, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme : La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, 2008.

[984] A. DUBREUCQ, « Aménagement du sanctuaire et liturgie carolingienne (VIII^e^-X^e^ siècle) », dans *Hortus Artium Medievalium*, 15/1, 2009, p. 149-158.

[985] Cette petite église jouxtait la zone réservée aux hôtes de passage. Cf Not. 11.

de la résurrection future[986]. De la sorte, la crypte pouvait être le lieu de messes effectuées pour le défunt et son Salut[987] en même temps que son autel était visité.

La grotte d'Olevano est un exemple particulièrement significatif de lieu de pèlerinage, cité comme l'un des plus importants *loca sanctorum* de l'Occident chrétien[988]. Cette cavité d'origine naturelle est dédicacée à l'archange Michel, comme à Roccasecca et de nombreux autres sites rupestres du Latium et de Campanie[989]. Elle fut construite probablement pour concurrencer la célèbre grotte du Mont Gargan où, selon la légende, l'archange fit une apparition. La cavité abrite des édifices monastiques à l'entrée, ainsi que sept chapelles réparties le long d'un chemin qui monte en direction du fond de la caverne. Les sept autels constituaient ainsi une véritable *via sacra* : chacun d'eux servait de station jalonnant un parcours processionnel, qui menait de la première chapelle, où se trouve l'ensemble pictural, à la dernière construction au fond de la cavité.

Les stations sont également pratiquées à l'intérieur de l'édifice ecclésial. Cette pratique est notamment attestée dans le contexte monastique : les autels secondaires se répartissent dans l'ensemble de l'espace ecclésial et, en particulier, dans la nef et les bas-côtés, comme nous pouvons l'observer dans la basilique inférieure de San Clemente. Situé à l'entrée de la nef, l'ensemble pictural accueillait visiblement une relique déposée dans la cavité enduite creusée au centre de l'Ascension. Les analyses menées sur l'ensemble décoratif ainsi que sur la structure du mur d'accueil ont démontré que le groupe de scènes peintes surmontait un autel secondaire, l'ensemble créant un pôle liturgique secondaire. L'identification de cette relique n'est pas aisée, compte tenu de l'absence de données sur le sujet. Néanmoins Guidobaldi a émis l'hypothèse qu'il pouvait s'agir d'une relique de la Passion et plus précisément d'une pierre provenant du Mont des Oliviers[990]. Dans ce cas, le cycle christologique était étroitement lié à la relique de Terre Sainte dans une dimension historique la ramenant dans le temps présent du rituel mêlant l'Histoire Sainte, la relique et la promesse du

[986] F. VALENTE, *S. Vincenzo al Volturno. Architettura ed arte*, Abazzia di Montecassino, 1996, p. 88-89.

[987] Les messes pour les morts ne cessent de voir leur nombre s'élever depuis le VI^e^ siècle (C. VOGEL, « Une mutation cultuelle inexpliquée : le passage de l'eucharistie communautaire à la messe privée », *op. cit.*). Pour des exemples de messes pour les défunts : *Pontifical romano-germanique*, 150-156, *op. cit.*, vol. II, p. 305-312.

[988] Not. 3.

[989] S. Piazza a mis en évidence la symbolique de la grotte comme lieu initiatique ayant une dimension magico-religieuse où se joue une tension entre la lumière et les ténèbres, entre le Bien et le Mal. Ce type de lieu était déjà en usage du temps d'Éthérie (S. PIAZZA, *Pittura rupestre medievale : Lazio et Campania settentrionale. Secoli VI-XIII*, Roma, 2006, p. 11-37).

[990] Not. 7.

Salut. Ce pôle liturgique secondaire étant situé en dehors de la clôture[991], il était par conséquent accessible aussi bien aux religieux qu'aux laïcs venant dans cette église titulaire qui avait alors la fonction de paroisse. Cet ensemble servait probablement de lieu de station pour une liturgie pérégrinante à caractère dévotionnelle, les fidèles et les religieux se déplaçant d'un espace à l'autre dans un ensemble de gestes et de paroles codifiés.

L'abbaye de Centula/Saint-Riquier fournit pour cela un parfait exemple. L'abbatiale d'Angilbert, construite selon un vaste programme visant à glorifier la Trinité et préfigurant la Jérusalem céleste, comptait trente autels répartis entre les quatre églises du monastère[992]. L'édifice principal abritait de nombreuses reliques conservées dans onze autels répartis dans tout l'édifice : au sein de l'antéglise se trouvait l'autel du Sauveur (où était conservée la capsa Maior) qui faisait pendant aux autels de Saint-Riquier et de Saint-Pierre situés dans le chœur oriental. Entre les deux pôles étaient placés l'autel Sainte-Croix au centre de la nef, les autels Saint-Jean-Baptiste, Saint-Étienne, et Saint-Quentin dans le bas-côté nord et, les autels Saint-Martin, Saint-Laurent et Saint-Maurice dans le bas-côté sud. À cet ensemble s'ajoutent les quatre *imagines* : la Nativité au-dessus de la porte d'entrée dans le porche, la Crucifixion dans la nef, derrière l'autel Sainte-Croix, la Résurrection au nord et l'Ascension au sud[993]. Ces figurations étaient réparties sur un plan en croix tout à fait signifiant, puisque la naissance et la mort du Christ étaient placées sur un même axe ouest/est et étaient encadrés des deux grands mystères chrétiens (Résurrection et Ascension), deux scènes qui, avec la *Passio*, renvoyaient à l'anamnèse romaine introduite dès le VIII^e^ siècle dans la liturgie franque[994] (Fig. 105).

[991] Les traces du chancel qui séparait le chœur liturgique de la nef accessible aux fidèles sont encore bien visibles sur le sol de la nef de l'église basse.

[992] Sur la dimension symbolique de la construction d'Angilbert : C. HEITZ, « Autels et fêtes des saints (VIII^e^-XI^e^ siècle) », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13, 1982, p. 75-98, et surtout S. RABE, *Faith, Art, and Politics at Saint-Riquier. The symbolic Vision of Angilbert*, Philadelphia, 1994.

[993] C. HEITZ, « Architecture et liturgie processionnelle à l'époque préromane », dans *Revue de l'art*, 24, 1974, p. 30-47. S. Rabe propose un arrangement légèrement différent, envisagé d'après les dernières recherches menées par H. Bernard. En effet, contrairement à C. Heitz qui situait la Résurrection et l'Ascension au fond des deux collatéraux, S. Rabe place ces deux *imagines* dans la nef, de chaque côté de l'autel Sainte-Croix (S. RABE, *Faith, Art, and Politics… op. cit*., p. 113-121).

[994] C. HEITZ, « Autels et fêtes des saints (VIII^e^-XI^e^ siècle) », *op. cit.*, p. 77.

Figure 105 : Centula/Saint-Riquier, reconstitution du plan de l'abbaye avec ses autels et les quatre *imagines* (d'après C. HEITZ, 1974, fig. 39)

Selon le *De circuitu orationum*, ces différents autels, ainsi que les *imagines* constituaient autant de stations utilisées dans le cadre d'une liturgie pérégrinante entre les deux chœurs liturgiques selon une organisation orchestrée[995]. Trois processions sont décrites[996]. La première est effectuée lors de la fête de saint Maurice, et après avoir célébré l'office sur l'autel du saint, le chœur de moines se déplaçait vers l'autel de Saint-Laurent, puis celui de Saint-Martin. La communauté rejoignait ensuite la *Passio*, puis la *Résurrectio* et enfin l'*Ascensio*, pour se diriger vers l'autel de Saint-Riquier en passant par celui de Jean-Baptiste. Après avoir fait oraison devant l'autel du saint patron, ils se dirigeaient vers l'autel de la Sainte-Croix en passant par les autels de Saint-Quentin et de Saint-Étienne. La seconde procession, pratiquée de manière quotidienne, décrit un trajet un peu différent. Une fois l'office vespéral célébré sur l'autel Saint-Riquier, les moines se rendaient en psalmodiant à la *Passio* devant laquelle ils faisaient oraison. Le cortège se divisait ensuite en deux : le premier se rendait à la Résurrection pour y faire oraison, en même temps que le second allait à l'Ascension. Le premier chœur allait ensuite à l'autel Saint-Jean-Baptiste tandis que, selon un axe parallèle, l'autre se rendait à celui de Saint-Martin. Après être passés l'un par l'autel de Saint-Étienne, l'autre par celui de Saint-Laurent, les deux groupes se rejoignaient à l'autel Sainte-Croix pour y faire oraison. Les moines se rendaient enfin à l'autel de Saint-Maurice où ils procédaient à l'office des morts et allaient ensuite à l'église voisine de Saint-Benoît. La troisième procession est également quotidienne et se déroule après que vêpres ou matines aient été célébrées à l'autel Saint-Sauveur. L'un des chœurs se

[995] Le *De circuitu orationum* est conservé dans l'*Institutio de diversate officiorum* d'Angilbert. Ce texte est publié dans HARIULF, *Chronique de l'abbaye de Saint-Riquier (V^e siècle – 1104)*, éd. F. LOT, Paris, 1894, p. 305-306.

[996] Nous nous appuyons ici sur la description dans C. HEITZ, « Autels et fêtes des saints (VIII^e-XI^e siècle) », *op. cit.*, p. 77-78.

rendait alors à la Résurrection, l'autre à l'Ascension, puis, comme dans la procession précédente, ils allaient tous deux aux autels de Saint-Jean-Baptiste et de Saint-Martin pour y faire oraison, là encore, en deux cortèges parallèles. Ils se rejoignaient ensuite devant la *Passio* et se dirigeaient vers l'autel Saint-Riquier où ils faisaient oraison. Le cortège monastique se scindant ensuite à nouveau en deux groupes, l'un se dirigeait vers l'autel Saint-Étienne, l'autre vers celui de Laurent. Après quoi, ils se rejoignaient en psalmodiant à l'autel Sainte-Croix, puis se rendaient à l'autel Saint-Maurice pour enfin aller dans la basilique voisine de Saint-Benoît.

La description de ces processions démontre que les autels comme les *imagines* constituaient des lieux de station où les moines priaient. La Crucifixion fonctionnait sensiblement comme un oratoire où les moines faisaient oraison : l'image devenait un repère spatial, un lieu à part entière, une sorte de « balise » mnémotechnique participant à la pratique méditative des religieux[997]. Néanmoins, cette représentation devait aussi être « visuellement » associée à l'autel Sainte-Croix pour une personne placée dans la nef, créant l'illusion que la Crucifixion surmontait la table liturgique. Cette association générait alors une adéquation entre la relique et son origine, entre le visible et l'invisible.

Le *De circuitu orationum* fournit également une information intéressante quant à la place qu'occupe l'autel Sainte-Croix dans ces pérégrinations. Cet autel placé au centre de la nef est le lieu de rassemblement des cortèges, rappelant ainsi le sens profond accordé à la croix comme signe unificateur, interprétation d'autant plus visible que l'autel de la Sainte-Croix délimite l'espace réservé aux moines de celui ouvert aux laïcs[998]. Cette configuration se retrouve dans bon nombre d'exemples : sur le plan de Saint-Gall où l'autel est nommé « *Ad Salvatorem in crucem* », mais aussi à Saint-Bénigne de Dijon, ou encore à Reims, Cologne, Corvey et Saint-Denis[999]. Cette disposition rappelle également la place qu'occupent progressivement les grands crucifix à partir du X^{e} siècle qui sont accrochés à la poutre de gloire et marquent le seuil du chœur liturgique[1000].

---

[997] Nous renvoyons ici aux travaux de M. Carruthers qui insistent sur la place importante des images matérielles dans la pratique méditative des moines, les images figurées fonctionnant comme des repères mnémotechniques : M. CARRUTHERS, *Machina memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. F. Durand-Bogaert, Paris, 2002.

[998] C. HEITZ, *L'architecture carolingienne. Les formes et leurs fonctions*, Paris, 1980, p. 111.

[999] C. HEITZ, « Eucharistie, synaxe et espace liturgique », dans *Segni e riti nella chiesa altomedievale in Occidente*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto 11-17 aprile 1985), Spoleto, 1987, p. 626-629.

[1000] J.-P. CAILLET, « L'image cultuelle sur l'autel et le positionnement du célébrant (IX^{e}-XIV^{e} siècles) », *op. cit.*, p. 145.

La récurrence de cette disposition laisse supposer une configuration similaire dans l'ancienne basilique martyriale de San Pietro in Vaticano. Les relevés du XVI^e^ siècle placent sous la scène de la Crucifixion un autel dédié à Simon et Jude, qui était désigné comme « *ad crucem* » ou encore « *ad crucifixos* », depuis au moins le XIII^e^ siècle. Cette mention présume que cette structure accueillait un crucifix mis en relation avec la scène de la Crucifixion[1001]. Cet autel, désigné comme « *antiquissimum* », était aussi considéré comme le lieu où était érigée une grande croix d'or adorée par le pape Léon IV, faisant ainsi remonter l'origine de cet autel au moins au milieu du IX^e^ siècle[1002]. Il est ainsi envisageable que la Crucifixion surmontait un autel dédié à la Sainte-Croix. Cette lecture est renforcée par la présence d'un marquage au sol, situé au centre la nef et à hauteur de la Crucifixion, marquage désignant selon W. Tronzo une aire liturgique spécifique dans cette partie de l'édifice[1003]. Un tel dispositif pourrait donc expliquer la monumentalisation de la peinture par rapport au reste du cycle, la Crucifixion s'extrayant alors de la narrativité pour jouer un rôle spécifique dans le culte de la croix, notamment lors le Vendredi Saint[1004]. Une hypothèse semblable a été émise pour la Crucifixion de Müstair, qui offre également une monumentalisation de la scène[1005]. Néanmoins, la présence de l'ouverture donnant accès au corridor nord et aux bâtiments réservés à l'évêque nuance sérieusement une telle lecture du décor.

2.1.3 L'image comme support d'une dévotion plus intense envers la Croix et le Crucifié

La période qui nous intéresse est marquée par le développement d'une liturgie dévotionnelle tournée vers la Croix et le Crucifié, principalement dans le contexte monastique[1006]. La dévotion est matérialisée à travers l'adoration de la croix qui se déroulait dans le cadre du rituel communautaire, mais également dans un cadre plus privé qui s'intensifie à partir du second quart du IX^e^ siècle[1007]. Ainsi, la mise en scène

[1001] W. TRONZO, « The Prestige of Saint Peter's : Observations on the Function of the Monumental Narrative Cycles in Italy », *op. cit.*, p. 98.

[1002] *Ibid*.

[1003] *Ibid.*, p. 102.

[1004] J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, *op. cit.*, p. 146.

[1005] P. PIVA (dir.), *Art médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, Paris, 2010, p. 11.

[1006] É. PALAZZO, « La Liturgie de l'Occident médiéval autour de l'an mil. État de la question », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 43, 2000, p. 387-391. Plus généralement sur cette dévotion : J. LECLERCQ, « La dévotion médiévale envers le crucifié », dans *La Maison-Dieu*, 75, 1963, p. 119-132.

[1007] Sur cette thématique, voir entre autres J.-C. SCHMITT, « La culture de l'imago », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51/1, 1996, p. 3-36, ainsi que les références citées dans le présent sous-chapitre.

de la Crucifixion, sa taille, son emplacement dans l'édifice et sa proximité avec un autel parfois dédié à la Sainte Croix, sont autant de paramètres qui permettent d'envisager une lecture de la peinture monumentale dans ce contexte, en particulier à Centula/Saint-Riquier, à San Pietro in Vaticano, à Trèves et à Reichenau.

Il est ainsi possible de replacer la *Passio* de Centula et l'autel de la Sainte-Croix qu'elle surmontait visuellement dans le rituel de l'*Adoratio crucis*, dont la plus grande célébration avait lieu le Vendredi Saint. Voici comment se déroulait cette partie du rituel qui précédait la communion[1008] : après avoir été transportée, parfois de manière très théâtralisée[1009], la croix était déposée devant l'autel (de la Sainte-Croix dans le cas de Centula) ou directement dessus comme le précise l'*Ordo* 23[1010]. Tour à tour, l'évêque, les clercs puis les fidèles (les hommes d'abord, les femmes ensuite) se prosternaient devant elle et la baisaient. On chantait l'antienne *« Ecce lignum Crucis in quo salus mundi pependit* » (Voici le bois de la Croix, qui a porté le Salut du monde) combiné au Psaume 118, suivie de l'antienne « *Crucem tuam adoramus domine* » (Ta croix, Seigneur, nous l'adorons) avec le Psaume 66 « *Deus misereatur nostri* » (Que Dieu nous prenne en grâce). Dans le Pontifical romano-germanique, une troisième antienne est utilisée : le *Dum fabricator mundi,* qui est suivie du *Pangue Lingua* de Venance Fortunat[1011], chants précédant la communion.

Dans la crypte de Trèves, la disposition des différents éléments iconographiques par rapport à l'autel rappelle le rite de l'*Adoratio crucis* qui se déroulait également durant la Procession des Rameaux. Lors de cette fête qui introduit la Semaine Sainte, et après avoir lu un passage de l'Ancien Testament suivi du récit de l'Entrée à Jérusalem, les fidèles et les religieux, une fois sortis de l'église, entrent à nouveau en portant des

---

[1008] Voir la description du rituel dans le Pontifical romano-germanique (C. VOGEL, R. ELZE (éd.), *Le Pontifical romano-germanique du X^e siècle*, *op. cit.*, vol. II,, p. 90-92), qui présente des similitudes avec l'*Ordo 24* publié par M. Andrieu (M. ANDRIEU (éd.), *Les Ordines romani du Haut Moyen Âge*, vol. III, Louvain, 1951, p. 287-297). Le lecteur pourra également se référer à l'*Ordo 23* qui décrit le rite du Vendredi Saint à Rome dans la première moitié du VIII^e siècle, ainsi que l'*Ordo 16*, produit en pays franc à la fin du VIII^e siècle (*Ibid*., vol. II et III). Les différents rites de l'*Adoratio crucis* du Vendredi Saint ont été analysés par H.-I. DALMAIS, « L'adoration de la croix », dans *La Maison-Dieu*, 45, 1956, p. 76-86 et par E. MAZZA, « Il culto della croce nella liturgia del venerdi santo nell'altomedioevo », dans B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione... op. cit.,* p. 39-54.

[1009] Le Sacramentaire de Ratold de Corbie rédigé entre 972 et 986 (Paris, BNF ms. lat. 12052 et édité dans PL 78, col. 332) rapporte que la croix voilée était amenée progressivement devant l'autel au rythme des chants, puis dévoilée lorsque le diacre entonnait l'*Ecce lignum crucis* qui invitait l'assemblée à adorer la croix (B. D. BERGER, *Le drame liturgique… op. cit.,* p. 71). De même à Rome au VII^e, siècle, la relique de la croix était portée en procession depuis le Latran jusqu'au Sessorianum (église Santa Croce) avant d'être déposée sur l'autel pour y être adorée (E. MAZZA, « Il culto della croce nella liturgia del venerdi santo nell'altomedioevo », *op. cit.*, p. 31).

[1010] *Ordo 23* dans M. ANDRIEU (éd.), *Les Ordines romani… op. cit.*, vol III , p. 270-271.

[1011] C. VOGEL, R. ELZE (éd.), *Le Pontifical romano-germanique… op. cit.*, vol. I, p. 92.

palmes jusqu'à l'autel de la Sainte-Croix. S'avancent ensuite les écoliers en direction de la croix qui jettent à terre leur chasuble ou leur chape et se prosternent pour adorer le crucifix pendant que le clergé chante l'antienne *Pueri Hebraeorum vestimenta*. Viennent ensuite les enfants laïcs qui, en chantant le *Kyrie eleison*, procèdent également à la prostration et à l'adoration une fois leurs palmes jetées à terre. L'évêque s'approche à son tour pour adorer la croix au chant du « *Scriptum est enim : Percutiam* »[1012]. Compte tenu de la localisation du décor dans la crypte, il paraît cependant difficilement envisageable que la Procession des Rameaux ait eu lieu à cet endroit. En revanche, il n'est pas improbable qu'une telle disposition ait été utilisée pour une pratique plus privée, accueillant peut-être des messes votives semblables à la *Missa de Sancta Cruce* d'Alcuin, qui là, fait intervenir également le sacrifice eucharistique[1013].

L'adoration de la croix appelle la prosternation des moines et/ou du fidèle qui, par ce geste, témoigne de son humilité en même temps qu'il s'identifie mystiquement à la mort du Christ[1014]. Or, comme le précisent Eginhard, Amalaire et Jonas dans la défense du culte de la croix, la vision de la croix combinée à la prosternation active la vision mentale du Crucifié[1015] : les yeux voient la croix, mais les yeux intérieurs visualisent le Crucifié. Cette idée est, du reste, bien visible dans l'oraison « *Dominus Iesu Christe adoro te in cruce ascendisti…* » produite en vue d'être récitée également *ad crucem* : cette prière ne s'adresse plus uniquement au précieux bois et au signe divin, mais aussi au Christ[1016].

[1012] Nous donnons ici la description du rite d'après B. D. BERGER, *Le drame liturgique… op. cit.,* p. 61. Concernant le rituel : C. VOGEL, R. ELZE (éd.), *Le Pontifical romano-germanique… op. cit.*, vol II , p. 53-54.

[1013] Voir J. DESHUSSES, « Les messes d'Alcuin », dans *Archiv für Liturgiewissenschaft*, XIV, 1972, p. 18-19.

[1014] D'ailleurs pour Amalaire de Metz, la prostration devant la croix durant le rite du Vendredi Saint témoigne de l'humilité de l'adorant et participe, tout comme l'eucharistie, à l'*imitatio Christi (*AMALAIRE, *Liber officialis*, I, 14, 4, *cf :* R. DESHMAN, « The exalted servant : the ruler theology of the prayerbook of Charles the Bald », dans *Viator*, 11, 1980, p. 385-417). Sur ce thème, voir aussi C. CHAZELLE, « An *Exemplum* of Humility : The Crucifixion Image in the Drogo Sacramentary », dans E. SEARS, T. K. THOMAS (dir.), *Reading Medieval Images. The art historian and the object*, Ann Arbor, Mich., 2002, p. 27-35.

[1015] « […] *"prostata", inquit, "ante crucem, quasi pendentem Dominum cerneret, adorabat", hoc et nobis credamus esse faciendum, ut prosternamur videlicet ante crucem et eum, qui in ea pependit interioribus oculis intuentes adoremus* » (EGINHARD, *Quaestio de adoranda Cruce*, dans *op. cit.*, p. 149) ; « *Crux Christi ante me posita ; Christum quasi pendentem in ea mente teneo* » (AMALAIRE, *Liber officialis*, I, 14, éd. J. HANSSENS, coll. « Studi e Testi, 139 », Città del Vaticano, 1948, p. 101). Voir aussi JONAS D'ORLÉANS, *De cultu imaginum*, PL 106, col. 342.

[1016] Voir les *Orationes ad crucem* du manuscrit de Tours (cf. A. WILMART (éd.), *Precum libelli quattuor aevi karolini*, Roma, 1940, p. 142). On pourra aussi se référer aux pièces contenues dans le *Book of Cerne* datant des années 818-830, et dans le Pontifical de Poitiers, de la fin du IX^{e} siècle, toutes deux publiées dans A. WILMART, « Prières médiévales pour l'adoration de la croix », dans *Ephemerides liturgicae*, 46, 1932, p. 25-27.

> Ce n'est pas la croix en tant qu'objet que l'on adore, mais l'homme-Dieu crucifié qui est venu unifier l'esprit et la matière. […] Adorer, à travers la Croix, la mort du Seigneur, sa résurrection et son ascension revient à adorer le Seigneur dans sa mort, en train de ressusciter et de monter au ciel.[1017]

Par conséquent, si l'*Adoratio crucis* génère mentalement la vision du Crucifié, peut-on alors concevoir les Crucifixions de Centula, de San Pietro, de Trèves ou encore de Reichenau comme des matérialisations de cette vision activée par le regard du spectateur ? Peut-on les considérer en quelque sorte comme des projections, en même temps qu'elles deviennent, avec les *tituli* qui les accompagnent, des stimuli de ce processus visionnaire visant à élever l'âme du dévot[1018] ? Cette question se pose particulièrement pour les deux Christs en croix de Reichenau où chacun des Crucifiés est introduit dans un cadre qui lui est propre excluant le saint adorant qui le regarde. La mise en contexte de ces deux peintures invite par conséquent à considérer deux regards distincts : celui du saint qui, en étant exclu du cadre enserrant le Crucifié, semble assister à une vision devant laquelle il marque sa révérence ; et celui du spectateur qui, invité par l'attitude du saint, assiste peut-être également à une vision semblable, favorisée par la frontalité du Christ en croix.

L'on perçoit dès lors les potentielles efficacités de l'image plastique qui, dans certains cas, participe pleinement à la prière en jouant un rôle de médiation et en présentant un modèle d'édification au spectateur[1019]. À l'égal de la prosternation, elle facilite le *transitus* de l'âme vers Dieu[1020]. La miniature du Livre de prières de Charles le Chauve évoquée plus haut est d'ailleurs particulièrement éloquente. Cette double page peinte qui représente l'empereur prosterné aux pieds du Christ en croix accompagne l'oraison *ad Crucem* du Vendredi Saint (Fig. 87). Or, cette rubrique du manuscrit est nommée « *Orationes in parasceve cum crucifixo picto, et imagine uestra,*

[1017] D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam, 1000-1150*, Paris, 1998, p. 193.

[1018] La dimension visionnaire générée par les images plastiques dans les pratiques méditatives a particulièrement été mise en exergue par Mary Carruthers : M. CARRUTHERS, *Machina memorialis… op. cit.*; voir aussi ID., *Le livre de la mémoire : Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, trad. D. Meur, Paris, 2002. Pour les décors monumentaux : É. PALAZZO, « Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et le décor monumental dans les églises du haut Moyen Âge », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du 5e séminaire international d'art mural, Saint-Savin, 1993, p. 45-56.

[1019] H. L. KESSLER, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art,* Philadelphia, 2000 (en part. le chap. 6 « Real Absence. Early Medieval Art and the Metamophosis of Vision »).

[1020] J.-C. SCHMITT, « Rituels de l'image et récits de vision », dans *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 15-21 aprile 1993), vol. I, Spolète, 1994, p. 439.

et antyphonis decantandis », signifiant ainsi le recours à une image plastique d'un Christ en croix[1021]. De même, dans le sacramentaire de Louis le Germanique, nous trouvons une miniature sensiblement identique (Fig. 88). Ici, le personnage laïc (l'empereur ?) est représenté agenouillé directement sous le Crucifié. Cette peinture montre également un rapport à l'objet beaucoup plus sensible, puisqu'agenouillé sur un prie-Dieu, le personnage tient dans sa main gauche le crucifix, caractéristique qui rappelle le contact corporel entre la figure d'Epiphane et la croix à San Vincenzo al Volturno. Le rapport à l'image plastique démontre ici une dimension plus sensible, plus affective qui engage davantage le corps, montrant ainsi un nouveau rôle attribué à la *visio corporalis*, qui participe à l'accès au divin. En parallèle, le crucifix en tant qu'image cultuelle tridimensionnelle tend à se développer au cours du X^e^ siècle, et notamment dans la liturgie clunisienne[1022].

[1021] R. DESHMAN, « The exalted servant : the ruler theology of the prayerbook of Charles the Bald », *op. cit.*, p. 388-389.

[1022] D. RUSSO, « Crucifix », dans P. CHARRON et J.-M. GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, 2009, p. 287 ; voir aussi D. IOGNA-PRAT, « La Croix, le moine et l'empereur : Dévotion à la Croix et théologie politique à Cluny autour de l'an Mil », dans M. SOT (dir.), *Haut Moyen Âge. Culture, éducation et société… op. cit.,* p. 449-475. Nous possédons quelques témoignages de crucifix de l'époque carolingienne : Jonas d'Orléans y fait référence dans son *De cultu imaginem* et le *Liber Pontificalis* mentionne un crucifix sous le pontificat de Léon IV (L. DUCHESNE, C. VOGEL (éd.), *Le Liber Pontificalis*, vol. II, Paris, 1955, p. 117). L'existence de ce type d'objet à l'époque carolingienne a été étudiée par C. BEUTLER, *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter. Unbekannte Skulpturen au der Zeit Karls des Grosse*, Düsseldorf,1964. Ce type d'objet en trois dimensions tend à s'imposer progressivement à partir du X^e^ siècle et surtout à l'aube du XI^e^ siècle (Crucifix de Géron de Cologne par exemple). Selon E. Delaruelle, les deux bénédictions de croix dans l'*Ordo 40* du Pontifical romano-germanique (C. VOGEL, R. ELZE (éd.), *Le Pontifical romano-germanique du X^e^ siècle*, *op. cit.*, vol. I, p. 157-161, en part. p. 161) font référence non à une croix nue mais à un crucifix, identification qui s'appuie sur la mention « *sancta membra Salvatoris suspensa* » dans la prière n° 104 (É. DELARUELLE, *La piété populaire au Moyen Âge*, Torino, 1975, p. 32). En insistant sur le fait que le recours au crucifix ne peut être généralisé, J.-M. Sansterre partage cette lecture (J.-M. SANSTERRE, « Entre deux mondes ? La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VI^e^-XI^e^ siècles », dans *Roma fra Oriente et Occidente*, Settimane di studio del Centro italiano di Studi sull'alto medioevo (Spoleto, 19-24 apriles 2001), Spoleto, 2002, p. 1045, n. 184). Il relève également une autre mention dans la procession du dimanche des Rameaux qui confirme selon lui l'usage de ce type d'objet (*Ibid*.) : « *veniat episcopus vel sacerdos ante crucem et prostatus in terram cum omni populo adorat crucifixum* » (C. VOGEL, R. ELZE (éd.), *Le Pontifical romano-germanique… op. cit.,* vol. II, p. 48). Pourtant, ce témoignage ne se réfère-t-il pas davantage à une croix, qui est d'ailleurs expressément nommée (*benedictio crucis*/ *ante crucem*, etc.), dont la vision et l'adoration engendrent la vision du Crucifié ? La question reste, nous semble-t-il, ouverte bien que l'existence de crucifix soit attestée dès le IX^e^ siècle. Son usage au sein des pratiques liturgiques comme substitut à la croix reste par conséquent difficile à évaluer pour les IX^e^ et X^e^ siècles. En revanche, les mentions sont beaucoup plus claires au XI^e^ siècle : dans le Psautier de Farfa, le crucifix est transporté jusqu'à l'autel en lieu et place de la croix et fait l'objet d'une adoration (A. WILMART, *Prières médiévales pour l'adoration de la Croix*, *op. cit.*, p. 38). De même, l'adoration du crucifix est défendue lors du synode d'Arras en 1025 par Gérard de Cambrai, la vision du Crucifié permettant d'exciter l'esprit intérieur du fidèle (É. PALAZZO, « Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et le décor monumental dans les églises du haut Moyen Âge », *op. cit.*, p. 53).

Peut-on pour autant considérer que la Crucifixion peinte sur la paroi ait été l'objet d'une pratique révérencielle ? À la fin du VIII^e^ siècle, les Carolingiens refusent toute attitude dévotionnelle face à l'image plastique, et c'est, nous semble-t-il, dans ce contexte que nous devons envisager la *Passio* de Centula, l'adoration étant adressée à la croix et au Christ, mais en aucun cas à la représentation de la Crucifixion qui surmontait l'autel. Dès le deuxième quart du IX^e^ siècle pourtant un infléchissement est notable[1023]. En effet, dans un *titulus* dédié à une chapelle dédicacée à saint Maur, Raban Maur conseille « *Flecte genu, qui intras, Christum tu et pronus adora cuius imago super picta colore micat* »[1024]. Pareillement, au X^e^ siècle, l'*Ordo 50* rapporte le cas d'une icône à Santa Maria Maggiore qui provoque une dévotion particulièrement sensible lors de la fête de l'Assomption de la Vierge :

> Là, sur les degrés [les marches] de Sainte-Marie [Mineure], on dépose l'icône [représentant le Seigneur] pendant quelque temps. Tout le chœur des hommes et des femmes est humblement agenouillé devant elle. On se frappe la poitrine du poing. D'une seule voix, on récite cent Kyrie, cent Christe, et encore cent Kyrie, en versant des larmes et des prières.[1025]

Bien que l'authenticité du texte ait été récemment remise en question[1026], la *Vita* de Sainte Maure est également interessante puisqu'elle rapporte une attitude dévotionnelle devant trois images plastiques[1027]. En effet, le récit précise que Maure, une jeune fille laïque très pieuse, se prosternait devant trois images : une Vierge à l'enfant, un Christ en croix – probablement un crucifix – et un Christ en majesté (peut-être peint dans l'abside ?)[1028]. Cet exercice quotidien de piété provoquait à la jeune sainte des visions, puisqu'elle entendait l'enfant vagir sur le giron de sa mère, gémir sur la croix et tonnant sur son trône[1029], spécificité qui démontre l'importance de l'expérience visionnaire dans

---

[1023] Cf *supra*, 2.3.2 Le Christ et la croix dans la justification des images et leur statut durant la période post-iconoclaste.

[1024] É. Palazzo, « Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et le décor monumental dans les églises du haut Moyen Âge », *op. cit.*, p. 54 : « Ploie le genou, toi qui entres, et adore incliné le Christ, dont l'image étincèle sur la couleur peinte ! » (RABAN MAUR, *Carmen* 88 et non 61 comme le cite l'auteur).

[1025] *Ibid.* : « *Ibique in gradibus sanctae Mariae deposita aliquandiu yeona, omnis chorus virorum ac mulierum genibus humiliter ante eam flexis, pugnis etiam pectora caedentes, una voce per numerum dicunt centies Kyrie eleison, centies Christe eleison, item centies Kyrie eleison, fusisque lacrimis et precibus […]* » (C. VOGEL, R. ELZE (éd.), *Le Pontifical romano-germanique… op. cit.*, vol. II, p. 138).

[1026] J.-M. SANSTERRE, « Visions et miracles en relation avec le crucifix dans des récits des X^e^-XI^e^ siècles », *op. cit.*, p. 388.

[1027] Ce texte est attribué à Prudence de Troyes et aurait été rédigé entre 853 et 861.

[1028] A. CASTES, « La dévotion privée et l'art à l'époque carolingienne : le cas de Sainte-Maure de Troyes », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 33, 1990, p. 3-18.

[1029] J.-C. SCHMITT, « Rituels de l'image et récits de vision », *op. cit.*, p. 436.

l'acte dévotionnel. Pour finir, nous évoquerons un dernier récit : les *Gesta Witigowonis* écrites par le moine Purchard à la fin du X^e^ siècle[1030]. Ce texte confirme un tel usage dévotionnel de l'image, cette fois dans le monastère de Reichenau, à une période contemporaine de celle des deux Christs en croix de la crypte de Sankt Georg. L'image plastique en question est une Vierge à l'enfant peinte sur la paroi d'une chapelle attenante à l'abbaye principale de Reichenau (Mittelzell), petite *ecclesia* bâtie en l'honneur de saint Janvier dans les années 985-986 sous l'abbatiat de Witigowo (985-997). Voici ce que relatent les vers 344 à 354 :

> *Picta manet muro necnon Genitricis imago,*
> *In gremio Christum gestantis pignus amorum ;*
> *Quam graduum fratres proni super alta iacentes*
> *Orando tangunt ac sancta per oscula lambunt.*
> *At latus ad dextrum signat pictura beatum*
> *Evegelistam Marcum, faciemque decoram*
> *Fert Ianuarius levo sub margine pictus,*
> *Orat quos ambos devotion nostra patronos ;*
> *Pingi quos ideo voluit domnus WITIGOWO,*
> *Ut defensores defendant undique tales*
> *Nos ex insidii his adversantibus hostis.*[1031]

La dévotion est ici particulièrement sensorielle, puisque les moines non seulement s'inclinent et se prosternent devant la Vierge à l'enfant, mais la touchent et la baisent également. Ces vers attestent donc l'existence de marques de dévotion envers une image plastique peinte sur la paroi, identiques à celles adressées aux icônes ou aux statues-reliquaires[1032], telles que les grands crucifix monumentaux qui accueillent parfois des reliques ou une hostie (crucifix de Géron de Cologne par exemple). Il est par conséquent envisageable que les deux Christs en croix de la crypte de Sankt Georg aient été les supports visuels d'une telle dévotion pour la communauté de chanoines en

---

[1030] J.-M. SANSTERRE, « Vénération et utilisation apotropaïque de l'image à Reichenau vers la fin du X^e^ siècle : un témoignage des Gesta de l'abbé Witigowo », dans *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, facs. 2, 73, 1995, p. 281-285.

[1031] « Il y a aussi, peinte sur le mur, une image de la Mère portant dans son giron le Christ, gage d'amour. Les frères, se tenant inclinés en haut des marches, la touchent en priant et la couvrent de saints baisers. Sur le côté droit, la [ou une] peinture montre le bienheureux évangéliste Marc et c'est un bel aspect qu'a Janvier, peint sur le bord gauche. Notre dévotion les prie tous deux patrons. Le seigneur Witigowo a voulu qu'ils soient peints pour que de tels défenseurs nous protègent de toutes parts des embûches hostiles de l'Ennemi. » (*Ibid*., p. 282).

[1032] É. PALAZZO, « La liturgie de l'Occident médiéval autour de l'an mil. État de la question », *op. cit.*, p. 390-391.

charge de l'*ecclesia*, mais peut-être aussi pour les laïcs. Apparaissant comme « posées » sur l'autel, les deux peintures faisaient sûrement office de « reliquaires »[1033].

2.2 La dialectique entre la Crucifixion et le baptême des Chrétiens

2.2.1 La Crucifixion et le rituel du baptême

Avant d'envisager comment la peinture interagit avec son environnement et ses usages, il nous faut revenir sur le rituel du baptême qui, à l'époque carolingienne, fait l'objet d'une attention toute particulière en tant que sacrement au même titre que l'eucharistie[1034]. En effet, avec la généralisation du pédobaptisme[1035], il s'agissait de préciser et d'adapter certains aspects de la pratique baptismale[1036] tout en l'envisageant dans la question des moyens de la grâce. D'ailleurs, le baptême fut l'objet d'une enquête lancée par Charlemagne en 811-812, dans laquelle il demanda aux métropolitains de l'Empire de préciser leur acception du sacrement baptismal[1037]. Du reste, les réponses reçues en retour fournissent des éléments intéressants quant à la pratique du baptême, en même temps qu'elles témoignent de la diversité des usages[1038].

Comme nous l'avons développé plus haut, le baptême constitue, avec l'eucharistie, le sacrement majeur, mais contrairement à ce dernier, il ne peut être effectué qu'une fois. Développé à partir du modèle du Christ baptisé par Jean-Baptiste dans l'eau du Jourdain, le sacrement baptismal, qui lave le croyant du Péché Originel et matérialise sa renaissance, est associé depuis l'interprétation paulinienne (Rom. 6, 3-11) à la mort du Christ et à sa résurrection. « L'immersion est un ensevelissement ; elle est

---

[1033] A. DAVRIL, É. PALAZZO, *La vie des moines au temps des grandes abbayes*, Paris, 2000, p. 234-235.

[1034] Cf *supra*, 2.1.2 L'humanité souffrante de la victime et sa valeur rédemptrice : l'accent ecclésiologique.

[1035] Le pédobaptisme n'est pas un fait nouveau propre à la société carolingienne, mais devient une pratique qui se généralise aux IX^e^ et X^e^ siècles. Elle résulte en partie du fait qu'en Occident, à cette époque, la plupart des adultes étaient convertis. Sur cette question : P.-M. GY, « Du baptême pascal des petits enfants au baptême *quamprimum* », dans M. SOT (dir.), *Haut Moyen Âge. Culture, Éducation et Société… op. cit.*, p. 353-365.

[1036] M. RUBELLIN, « Entrée dans la vie, entrée dans la chrétienté, entrée dans la société : autour du baptême à l'époque carolingienne », dans *Annales de l'Est*, 34, 1982, p. 33.

[1037] Cette enquête reçut treize réponses : cinq de métropolitains (Amalaire, Leidrade de Lyon, Magnus de Sens, Massenzio d'Aquileia et Odilbert de Milano), deux attribuées à Jean d'Arles et à Arn de Salzbourg, deux autres aux évêques Théodulf d'Orléans et Jessé d'Amiens, les quatre restantes sont anonymes (*Ibid.*, p. 33).

[1038] Voir J.-P. BOUHOT, « Explications du rituel baptismal à l'époque carolingienne », dans *Revue des Études Augustiniennes*, XXIV, ¾, 1978, p. 278-301.

triple à l'image des trois jours passés par le Christ dans son tombeau »[1039], en même temps qu'elle se réfère à la mort, à la descente aux Enfers et à la résurrection du Christ[1040] et évoque la Trinité. Le sacrement baptismal tire également son efficacité de la mort du Sauveur : comme le sang sortant du flanc du Christ, l'eau s'épanchant du Christ lors de sa mort communique la vie et devient le gage de la résurrection future du chrétien.

> La succession de la mort et de la vie, qui se vérifie dans la destinée historique du Christ, fournit à la vie chrétienne sa structure et sa loi. Le baptême en tant que rite d'initiation précise et sanctifie l'adhésion intérieure de la foi. Il engage la destinée personnelle de celui qu'il associe mystérieusement à la mort et à la résurrection du Christ dans des perspectives d'éternité.[1041]

Ce rite d'initiation montre donc l'adhésion au Christ en même temps qu'il scelle l'entrée du croyant dans le Corps du Christ, c'est-à-dire dans l'Église, le croyant faisant désormais partie de l'assemblée des fidèles[1042]. Le baptême revêt donc une dimension sociale importante, et particulièrement à l'époque carolingienne et ottonienne, où il apparaît comme un moyen d'intégration à l'Empire[1043].

2.2.2 Riva San Vitale ou la Crucifixion accompagnant le rituel baptismal

Voyons maintenant comment se déroulait le baptême au sein de la *pieve* de Riva san Vitale (Not 5). Sur les sources liturgiques utilisées à Riva San Vitale, nous ne disposons que de documents tardifs : le Sacramentaire patriarcal de Riva San Vitale (1557), le sacramentaire dit « de l'archiprêtre Maggi » (daté entre 1553 et 1558), ainsi qu'une description du rite baptismal de Cividale dans le codex 78 (fin du XIII^{e} siècle)[1044]. Les sources mentionnant le rite du baptême sont néanmoins nombreuses pour le haut Moyen Âge et démontrent d'ailleurs une pluralité de traditions[1045]. Nous savons que la paroisse de Riva San Vitale était rattachée à l'évêché de Côme. Or, depuis l'affaire des Trois Chapitres (VI^{e} siècle), le diocèse de Côme était placé non plus sous la juridiction de Milan, mais sous celle d'Aquileia, adoptant par la même occasion son rite liturgique jusqu'à la fin du XVI^{e} siècle[1046]. Notons dès à présent que, bien que légèrement postérieur à la fresque de Riva San Vitale, l'ancien décor de

[1039] J. CHÉLINI, *L'aube du Moyen Âge : Naissance de la chrétienté occidentale. La vie religieuse des laïcs dans l'Europe carolingienne, 750-900*, Paris, 1991, p. 49.

[1040] É. PALAZZO, *L'espace rituel et le sacré… op. cit.*, p. 93-94.

[1041] M. OLPHE-GALLIARD, « Croix (mystère de) », dans *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et Histoire*, vol. II, Paris, 1953, col. 2615.

l'église dei Pagani d'Aquileia démontre là aussi une mise en relation concrète entre la Crucifixion et le rituel du baptême. Certes, la scène n'était pas peinte directement dans le baptistère, mais dans la salle haute de l'édifice attenant, espace identifié comme une chapelle ou un lieu de préparation des futurs baptisés. La fresque jouait donc à l'évidence un rôle certain durant le rituel.

Le parcours initiatique, qui est collectif, s'effectuait en deux phases : d'abord une phase préparatoire, ensuite le rituel à proprement parler. La préparation se déroulait en dehors du baptistère, soit dans l'église, soit dans une salle annexe que l'on désigne généralement comme le *cathecumenum*. Il était d'usage que cette initiation commence au carême[1047], la préparation se déroulant ainsi jusqu'au samedi de Pâques ou de la Pentecôte, jour où était traditionnellement administré le baptême[1048]. Les futurs baptisés devaient être au préalable inscrits par un fidèle référent (parrain/marraine) auprès de l'acolyte. Durant l'Antiquité tardive, cette préparation était constituée d'enseignements moraux, exégétiques et dogmatiques sur l'histoire du Salut, sur les principes de la foi chrétienne et sur le sacrement baptismal. Mais compte tenu de la généralisation du pédobaptisme, cet enseignement s'est restreint au strict minimum à l'époque carolingienne, avec l'apprentissage du Credo et de sa signification (Symbole). En revanche, les scrutins, qui sont des séances d'exorcisme scandant la préparation, tendent

---

[1042] Sur la signification du baptême : J.-P. BOUHOT, « Le baptême et sa signification », dans *Segni e riti nella chiesa altomedievale in Occidente… op. cit.,* p. 251-267.

[1043] Cette dimension sociale a bien été mise en valeur par Michel Rubellin dans l'article suivant : M. RUBELLIN, « Entrée dans la vie, entrée dans la chrétienté, entrée dans la société : autour du baptême à l'époque carolingienne », *op. cit.*, p. 31-51. On pourra également se référer à J. CHÉLINI, *L'aube du Moyen Âge : Naissance de la chrétienté occidentale… op. cit*., p. 47-67.

[1044] Ces trois rites sont publiés dans l'appendice de l'ouvrage d'I. Marcionetti (cf. I. MARCIONETTI, *Il battistero di Riva San Vitale : Storia, arte, liturgia*, Lugano, 1978). Cette étude offre une bonne synthèse sur la liturgie baptismale à Riva San Vitale.

[1045] Voir l'*Ordo 11* (tradition romaine, VII^e^ siècle), l'*Ordo 15*, les *Ordines 28* et *28A*, ainsi que l'*Ordo 50* (X^e^ siècle) : M. ANDRIEU (éd.), *Les Ordines romani… op. cit.,* 5 vol.

[1046] Durant les premiers siècles, l'évêché de Côme suivait la liturgie de Milan, connue sous le rite ambrosien, dont les traditions sont connues, entre autres, grâce aux écrits d'Ambroise de Milan.

[1047] Dans l'Antiquité cette préparation pouvait durer jusqu'à trois années consécutives. Sur le rite baptismal durant les premiers siècles : A. G. MARTIMORT (dir.), *L'Église en prière. Introduction à la liturgie*, t. III : *Les sacrements*, Paris, 1984, p. 32-75. Voir aussi A. CHAVASSE, « Les deux rituels romains et gaulois de l'admission au catéchuménat que renferme le sacramentaire gélasien (Vat. Reg. 316.) », dans *Bulletin de la Faculté catholique de Théologie de Lyon*, II, 1948, p. 79-98.

[1048] Bien que l'administration du baptême à Pâques ou à la Pentecôte soit une prescription recommandée par les Carolingiens, elle n'est pas toujours suivie. Comme l'a rappelé P.-M. Gy, le baptême fut parfois administré à Noël ou pendant les fêtes de saints. En outre, en cas de mort imminente, le baptême pouvait être donné en dehors de ces deux grandes fêtes (P.-M. GY, « Du baptême pascal des petits enfants au baptême *quamprimum* », *op. cit.*, p. 353-365).

à augmenter en nombre, passant de trois à sept à partir de l'époque carolingienne[1049].

Le sacrement était généralement précédé d'un ultime exorcisme qui avait probablement lieu en dehors du bâtiment, et qui était complété par la signation, cet acte se réitérant plusieurs fois durant le rituel. Puis l'officiant rentrait dans le baptistère, peut-être en compagnie des fidèles[1050]. Il procède à la bénédiction des eaux : l'*Ordo 50* précise qu'au préalable, l'officiant tourne autour des fonds[1051], puis invoque le Saint-Esprit de descendre dans la fontaine pour la rendre féconde afin qu'elle permette la renaissance des prétendants au baptême[1052]. Il trace ensuite par trois fois une croix dans l'eau, puis plonge le cierge pascal, symbolisant la lumière, dans la cuve. Les futurs baptisés sont ensuite invités à entrer avec leur parrain et marraine[1053], après avoir été oints et que leurs pieds eurent été lavés[1054]. Alors l'officiant entame l'invocation de l'Esprit Saint et demande aux enfants, les uns après les autres de professer leur foi[1055]. Chacun proclame alors son renoncement au Diable (formule de l'*Abrenuntio*) - en se tournant vers l'Occident dans la tradition antique – puis manifeste verbalement son adhésion au Christ et à la Sainte Trinité[1056] - cette fois en direction de l'Orient. Dans les sources tardives, ils doivent ensuite réciter le Symbole et le *Pater noster*. Vient ensuite le baptême à proprement parler. À l'origine, il s'effectuait par immersion dans la vasque, comme en témoigne la vasque paléochrétienne. Néanmoins, pour la période qui nous intéresse, il semblerait que la cuve supérieure était déjà en usage. Aussi, étant

[1049] Cf. *Ordo 50* (M. ANDRIEU, (éd.), *Les Ordines romani… op. cit.,* vol. V).

[1050] L'*Ordo 11* précise la présence des fidèles autour des fonts baptismaux lors de la bénédiction de l'eau (*Ibid*. vol. II, p. 418-447)

[1051] *Ibid*., vol. V, p. 277.

[1052] Sur le rituel de la bénédiction de l'eau : R. AMIET, *La veillée pascale dans l'Église latine*, I : *Le rite romain*, coll. « Liturgie, 11 », Paris, 1999, p. 290-296 (pour le rite romain ancien) ; p. 317-323 (pour le rite postcarolingien).

[1053] À Riva San Vitale, le baptistère dispose de trois portes. Selon R. Cardani, seules les portes nord et sud sont d'origine, celle de l'ouest a été ouverte en même temps que l'abside (modification qu'elle situe au XI^{e} siècle). Ainsi, il est aisé de retracer l'itinéraire des catéchumènes durant l'Antiquité tardive : ils entraient par le portail nord, recevaient le baptême puis ressortaient par la porte sud en direction de l'église pour recevoir la communion. Néanmoins, peut-on en conclure d'une pérégrination semblable pour l'époque qui nous intéresse ?

[1054] L'ancien rite d'Aquileia place le lavement des pieds avant l'entrée du néophyte dans le baptistère, contrairement à la majeure partie des autres traditions qui le place au moment de la confirmation (J.-C. PICARD, « Ce que les textes nous apprennent sur les équipements et le mobilier liturgique nécessaires pour le baptême dans le Sud de la Gaule et l'Italie du Nord », dans *Actes du XI^{e} Congrès international d'archéologie chrétienne (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 septembre 1986)*, Rome, 1989, p. 1465, n. 56).

[1055] Les garçons d'abord, les filles ensuite, comme le précise l'*Ordo 50*, XXIX, 62 (M. ANDRIEU, (éd.), *Les Ordines romani… op. cit.,* vol. V, p. 285).

[1056] I. MARCIONETTI, *Il battistero di Riva San Vitale… op. cit.*, p. 69. Il est à noter que l'*Ordo* 50 ne précise pas l'orientation du néophyte durant le rite.

donné qu'il s'agit d'enfants et que la cuve est d'une taille malgré tout imposante, il n'est pas improbable qu'il ait été donné toujours sous le mode de l'immersion, et non de l'infusion. L'*Ordo* 50 témoigne de cette pratique : l'enfant est plongé par trois fois dans l'eau, en raison de la Sainte Trinité (« Et ego *baptizo te in nomine patris* et mergit semel, - *et filii* – et mergit iterum, - *et spiritus sancti* – et mergit tertio »[1057]). Cette immersion triple est d'ailleurs également rapportée par Paulin d'Aquileia[1058]. Les enfants sont ensuite revêtus d'une tunique, généralement blanche, et leur tête est parfois voilée. Vient ensuite la confirmation durant laquelle l'officiant procède à la signation de l'enfant et l'imposition des mains avec l'huile consacrée. Enfin, le rituel se conclut sur la communion : les nouveaux baptisés se rendaient alors dans l'église pour participer pour la première fois au sacrifice eucharistique.

L'abside avec son décor et son autel jouait-elle un rôle spécifique dans ce rituel ? Dans son interprétation du bâtiment, R. Cardani a proposé de situer la confirmation dans cette partie de l'édifice[1059], autrement dit devant la fresque. Il est vrai que, parmi les différents lieux possibles (le *consignatorium*, la sacristie, etc.), le baptistère peut être une solution[1060]. Bien que séduisante, cette hypothèse reste cependant difficile à envisager, notamment par la présence de l'autel qui, rappelons-le est contemporain de la réfection de l'abside et de la création de son décor. En effet, comme le précise J.-C. Picard : « Là où la confirmation a lieu dans le baptistère, on imagine l'évêque assis sur sa cathèdre ; quand le baptistère possède une abside unique ou une abside principale, on imagine que son siège y était placé »[1061]. Est-il possible que la communion qui clôt le rituel ait eu lieu sur cet autel ? Comme nous l'avons dit, il est généralement d'usage que le sacrifice eucharistique se déroule dans l'église. Or, aucun des sacramentaires de Riva San Vitale ne précise le lieu de la communion. Une mention, certes ancienne, a néanmoins retenu notre attention : dans la 86^{e} rubrique du *Liber ordinum* (en usage en Espagne au VI^{e} siècle) il est précisé que « le chrême et la sainte communion se trouvent sur l'autel de saint Jean »[1062]. Cette phrase démontre clairement que l'eucharistie était, dans ce cas, consommée directement dans le baptistère. Or, dans le cas de Riva San Vitale, une visite pastorale datant du 22 mai 1521 décrit l'autel comme étant destiné à

[1057] *Ordo* 50, XXIX, 63, (M. ANDRIEU, (éd.), *Les Ordines romani… op. cit.,* vol. V, p. 286).

[1058] PAULIN D'AQUILEIA, *Epistola 113*, *Ad Paulinum*, PL 99, col. 342C.

[1059] R. CARDANI, « Il Battistero di Riva San Vitale. Una testimonianza artistica del medioevo », dans *Kunst und Architektur in der Schweiz*, 2, 1999, p. 62.

[1060] J.-C. PICARD, « Ce que les textes nous apprennent sur les équipements et le mobilier liturgique nécessaires pour le baptême dans le Sud de la Gaule et l'Italie du Nord », *op. cit.*, p. 1466, n. 62.

[1061] *Ibid*.

[1062] A. G. MARTIMORT (dir.), *L'Église en prière…. op. cit.,* t. III, p. 79.

abriter les reliques de Saint-Jean et à célébrer parfois la messe[1063]. Aussi, nous ne pouvons écarter l'hypothèse que l'abside avait déjà la fonction d'oratoire aux alentours de l'an mille, laissant apparaître alors d'autres temps d'accessibilité de la peinture.

Faute de pouvoir trancher sur la question, il reste incontestable que la peinture était visible durant le rituel baptismal, à la fois par l'officiant, mais également des baptisés et des parrains/marraines. En effet, ce décor devait particulièrement s'imposer au regard lorsque l'enfant, tourné vers l'Orient, donc vers la lumière, marque son adhésion dans le Christ. Ainsi, la Crucifixion exposait donc à la vue la source de l'efficacité du rituel qui se déroulait devant elle en même temps qu'elle révélait le mystère du Salut.

2.2.3 Organisation décorative à Olevano et célébration baptismale

La célébration baptismale était également pratiquée dans la grotte d'Olevano, comme l'atteste la découverte d'une cuve. Celle-ci se trouvait en amont de la chapelle San Michele, dans une salle située dans la zone sud de l'entrée de la grotte, dont les restes de fondation ont été interprétés comme étant ceux de bâtiment à destination conventuelle. Un tel usage de la grotte trouve une confirmation dans les choix iconographiques de la grotte, qui rappelons-le associent la représentation de l'Institution du baptême au Baptême du Christ et la Crucifixion sur la paroi sud de la première chapelle. Or, ces trois scènes sont également représentées dans un des rouleaux du *Benedictio fontis* produit à Bénévent à la fin des années 960[1064] (Fig. 106).

[1063] Visite pastorale de l'évêque Bonomi conservée à l'Archivio vescovile de Lugano (I. MARCIONETTI, *Il battistero di Riva San Vitale… op. cit*., p. 85).

[1064] Bénédictional, Rome, Biblioteca Casanatense, CAS. 724 (B I 13) 2, Benevento, après 969. Pour l'étude de ce rouleau : G. CAVALLO (dir.), *Exultet. Rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma, 1994, p. 87-100.

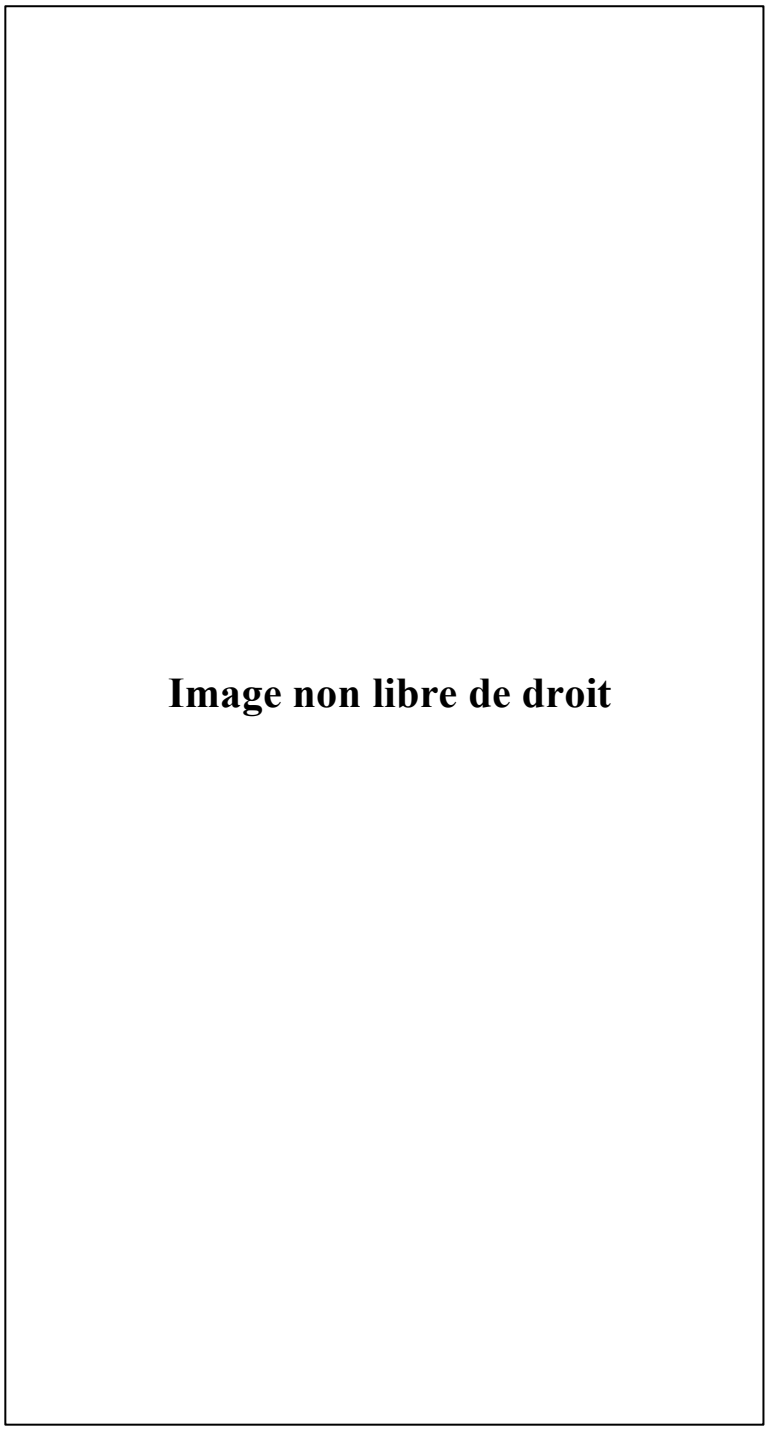


Figure 106 : ***Benedictio fontis*****, Rome, Biblioteca Casanatense, CAS. 724 (B I 13) 2,** ***Baptême, Crucifixion et Institution du baptême*** **(d'après G. CAVALLO, 1994, p. 96)**

Ce document accueille des formules de bénédiction pour la célébration du rituel, ainsi que trois scènes peintes qui décrivent le rituel, donnant des indications sur la célébration dans la grotte. La première expose l'évêque immergeant le cierge dans l'eau de la cuve, accompagné d'un diacre qui tient dans sa main un rouleau sur lequel est inscrit « *Descendat in hanc plenitudinem* », prière invoquant l'Esprit Saint. Dans la

seconde miniature, l'officiant souffle sur les eaux (Fig. 107). Cet acte « […] vient "matérialiser" en quelque sorte la présence de l'Esprit-Saint, "souffle" de Dieu spirituel et invisible en soufflant physiquement sur cette eau rendue sacrée par la prière de l'Église »[1065]. La troisième enfin expose le baptême à proprement parler (Fig. 108) : l'évêque verse dans l'eau le saint chrême puis procède au baptême des enfants qui, dénudés, sont présentés un à un par deux diacres et sont plongés dans la cuve. Ainsi, le rituel exposé diffère peu de celui pratiqué à Riva San Vitale. Le baptême se déroulait à l'entrée de la grotte dans l'espace où se trouve la cuve. Les enfants étaient ensuite probablement amenés à la chapelle San Michele pour y recevoir l'eucharistie, procession jusqu'à l'autel encadrée par le vaste cycle pictural.

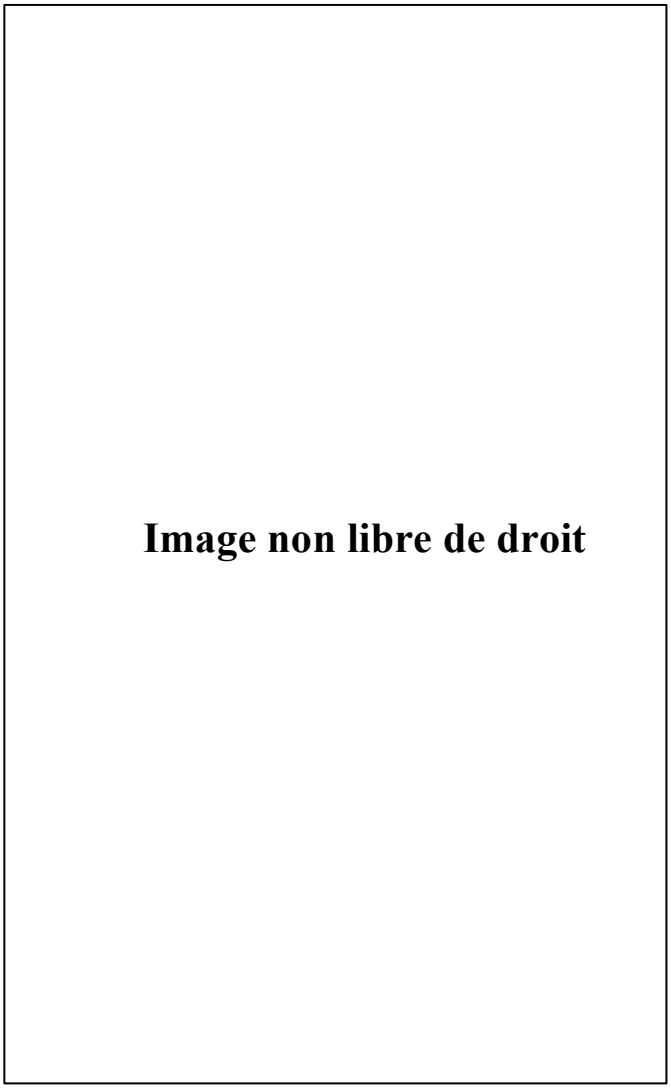


Figure 107 : *Benedictio fontis*, Rome, Biblioteca Casanatense, CAS. 724 (B I 13) 2, *Immersion du cierge et Rituel du souffle sur l'eau baptismale* (d'après G. CAVALLO, 1994, p. 97)

[1065] R. AMIET, *La veillée pascale dans l'Église latine*, vol. I, *op. cit.*, p. 327.

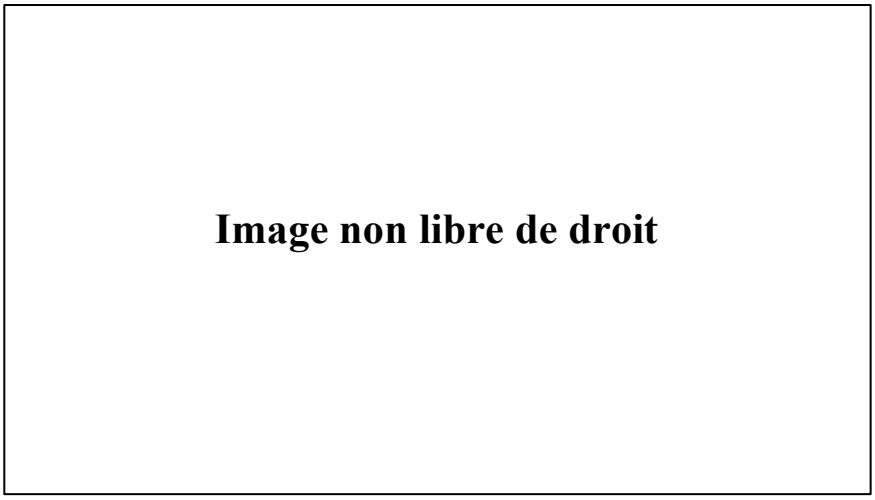


Figure 108 : *Benedictio fontis*, Rome, Biblioteca Casanatense, CAS. 724 (B I 13) 2, *Baptême des enfants* (d'après G. CAVALLO, 1994, p. 98)

3 Le thème de la Crucifixion dans l'espace ecclésial occidental entre le IX^e^ et le début du XI^e^ siècle : réflexions conclusives

3.1 Quand le décor participe à la sacralisation du lieu rituel

L'analyse de la Crucifixion au sein de l'espace ecclésial démontre une multiplicité de situations et d'usages, qu'il est nécessaire de prendre en compte. En tant que décor monumental, la peinture se prête particulièrement à une association avec les aménagements liturgiques et en particulier avec l'autel, ce qui nous a permis d'envisager le décor dans le temps du rituel, temps qui, du reste, s'avère multiples suivant les moments considérés. De plus, ces agencements se prêtent bien souvent à des usages pluriels. Néanmoins, aussi féconde que soit cette investigation, il paraît préjudiciable d'envisager ces décors uniquement à travers une approche liturgique, démarche qui réduit le décor à un rôle fonctionnaliste, asservi à la performance liturgique[1066]. Car, tous les décors recensés ne sont pas mis directement en lien avec un aménagement liturgique. Ils soulignent cependant dans certains cas les divisions internes du lieu rituel[1067]. La Crucifixion peut matérialiser la limite entre l'espace sacré du chœur liturgique et la zone accessible aux fidèles. Cette configuration est

[1066] É. PALAZZO, « Raban Maur et la liturgie : État de la question et nouvelles perspectives », dans P. DEPREUX *et al*., *Raban Maur et son temps*, *op. cit.*, p. 361. Cette question a également été discutée dans É. PALAZZO, « Art et liturgie au Moyen Âge, réflexions méthodologiques », dans *Art et Liturgie au Moyen Âge*, Actes du colloque du 3^e^ cycle roman des Lettres, 2005, 56 (1), p. 46-53 ; ainsi que dans J. BASCHET, « L'image et son lieu : quelques remarques générales », dans C. VOYER, É. SPARHUBERT (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, Actes de table ronde (CESCM, Poitiers, 3-4 juin 2005), Turnhout, 2011, p. 179-204.

[1067] J. BASCHET, *L'iconographie médiévale, op. cit.*, p. 100.

particulièrement visible à Centula et peut-être à San Pietro in Vaticano. Elle peut être placée en correspondance avec un seuil : à Santi Nereo e Achilleo, la fresque surmonte l'accès à l'église, et dans un sens inverse, la Crucifixion surmonte l'accès au corridor nord à Müstair qui donnait accès au bâtiment de l'évêque. Elle peut également participer à la polarisation du lieu sur l'autel, configuration observable à Cimitile où la grande Crucifixion fait face à l'abside et son décor théophanique.

De surcroît, cette approche strictement fonctionnaliste suppose que pour être efficaces, ces décors doivent être vus. Certes, compte tenu de leur mise en scène, la plupart des Crucifixions devaient être visibles, mais certaines d'entre elles échappent malgré tout au regard, leur mode d'efficacité pouvant alors relever de leur présence (Saint-Pierre-les-Églises par exemple). Cette acception est d'autant plus vraie qu'en étant appliquées sur la paroi de l'édifice, ces Crucifixions, comme le reste des décors monumentaux, survivent au temps éphémère du rite. L'image propose des relations multiformes avec son lieu d'accueil et des fonctions multiples qui varient selon les publics, les moments considérés, que l'on se situe dans le temps du rituel ou en dehors[1068].

Aussi, il nous faut considérer ces peintures avant tout comme des décors qui participent à la sacralisation du lieu rituel et favorisent le passage entre le matériel et le spirituel[1069]. Sur ce point, Raban Maur est particulièrement explicite dans une homélie composée pour la dédicace d'une église :

> Vous voici tous réunis, mes chers frères, afin que nous puissions consacrer cette maison à Dieu […]. Mais nous ne pouvons le faire que si nous nous appliquons à devenir nous-mêmes un temps de Dieu, et nous employons à correspondre au rituel que nous cultivons en notre âme en sorte que, à l'instar des murs décorés de cette église, des bougies allumées, des voix qui s'élèvent dans la litanie et dans la prière, des lectures et des chants que nous puissions mieux rendre grâce à Dieu : c'est pourquoi nous devrions toujours décorer les recoins secrets de notre âme des ornements essentiels des bonnes œuvres, toujours laisser croître côté à côte la flamme de la charité divine et celle de la charité fraternelle, toujours laisser résonner à l'intérieur de notre cœur et la douceur sainte des préceptes divins et la gloire de l'Évangile. Ce sont là les fruits de l'arbre prospère, là le trésor d'un cœur bon, là les fondations d'un sage architecte, que notre lecture du saint

[1068] *Ibid*., p. 32.

[1069] *Ibid*., p. 98-99. Sur cette thématique, voir aussi : D. MÉHU, « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IX^e^-XI^e^ siècle) », dans *Images Re-vues*, 11, 2013, p. 2-37, [En ligne], URL : http://imagesrevues.revues.org/3384.

Évangile a recommandés à notre âme aujourd'hui.[1070]

Au même titre que les rites, les sons, les odeurs et les lumières, les images construisent l'espace sacré, spiritualisent la paroi de l'église/Église, lieu de rencontre entre l'homme et Dieu. D'ailleurs, Jean Scot Érigène précise que par l'ornementation des églises, Charles le Chauve voyait les signes sacrés de la demeure céleste[1071], demeure que l'église d'ici-bas préfigure. Ces images matérielles deviennent elles-mêmes des « "lieux" d'expression du sacré, destinés, *in fine*, à servir de modèle à l'homme qui participe à la liturgie »[1072], des lieux auxquels la réflexion peut s'agripper, mettant en marche la pensée et les pratiques méditatives[1073].

3.2 La Crucifixion : *historia* ou *imago* ?

La tradition médiévale, et particulièrement la première génération carolingienne, distingue l'*historia* et l'*imago*. La première, tolérée par sa fonction mémorielle, est une scène narrative qui, à travers une construction actuelle ou mythologique, décrit des actions, caractérise les participants et structure les événements dans un temps spécifique[1074]. La seconde est une image iconique, qui relevant du portrait, propose une similitude avec son prototype et favorise le culte qui lui est rendu par la frontalité du personnage qui suscite une confrontation directe avec le regardeur[1075]. En principe, la Crucifixion est une image narrative puisqu'elle se réfère à l'épisode évangélique de la mort du Christ, épisode localisable dans le temps et dans l'espace. Cependant, la scène présente de multiples possibilités figuratives dont la formule est amplifiable ou condensable, jouant ainsi sur le potentiel narratif de l'image figurative. Plus qu'une simple évocation historique des récits évangéliques, la scène évoque par sa construction

[1070] Nous donnons ici la version traduite d'É. PALAZZO, « Raban Maur et la liturgie : État de la question et nouvelles perspectives », *op. cit.*, p. 360. Cf. RABAN MAUR, *Homilia 39 « In dedicatione templi »*, PL 110, col. 73-74 : « *[…] bene convenistis hodie, fratres charissimi, ut deo domum dedicaremus, ipso jubente ac dicente : Facite mihi sanctuarium, et habito in medio vestri, dici Dominus Deo. Sed hoc digne facimus si ipsi Dei templum fieri contendimus, si studemus congruere solemnitatis quam colimus ; ut sicut ornatis studiosus eiusdem ecclesiae parietibus, pluribus accensis limunaribus, diversis per litanis et preces, per lectiones et cantica, excitatis vocibus, Deo laudem parare satagerimus : ita etiam penetralia cordium nostrorum smper necesariis bonorum operum decoremus ornatibus, semper in nobis flamma diviniae pariter et fraternae charitatis augrescat, semper in secratario pectoris nostri coelestium memoria praeceptorum et evangelicae laudationis dulcedo sancta resonet. Hi sunt enime frutus bonae arboris, hic boni thesaurus cordis, haec fundamenta sapientis architecti, quae nobis hodierna sancti Evangelii lectio commenda* ».

[1071] JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Carmen* 4 (*cf.* H. L. KESSLER, « Storie sacre e spazi consacrati : La pittura narrativa nelle chiese medievali fra IV e XII secolo », *op. cit*., p. 436.

[1072] *Ibid*., p. 361

[1073] M. CARRUTHERS, *Machina memorialis… op. cit.*

[1074] H. L. KESSLER, *Spiritual Seeing… op. cit.,* p. 1-2.

[1075] *Ibid*.

de multiples temporalités : celle de la mort du Christ, mais également celle à venir avec la promesse du Salut, ainsi que celle actuelle dans le temps de l'Église. Cette multiplication des sens est renforcée par la mise en scène de la peinture : bien souvent monumentalisée, associée à des reliques et à un autel et résonnant parfois avec le rite, la Crucifixion peut s'extraire de la narrativité pour devenir une image participant activement à la dévotion. Comme le précise H. Belting, certaines images plastiques peuvent revêtir « la forme de "stations de dévotion mises en scène" soit par la réinterprétation de la scène *in toto*, soit par la sélection et la représentation d'une partie seulement » qui pouvait se prêter à la contemplation[1076].

Dans ces conditions, la limite entre *historia* et *imago* tend à se réduire, tout particulièrement pour les décors produits à partir du second quart du IX^e^ siècle. Par sa composition, la Crucifixion peut relever des deux genres de l'image-effigie et de l'image narrative[1077], perméabilité tenant de l'installation du décor, comme nous l'avons vu pour la crypte de Trèves, mais également du motif central et frontal du Christ en croix. Ce dernier associe la croix, un signe iconique qui condense tous les préceptes de la foi chrétienne, et le crucifié, le signifié, qui implique un élément figuratif renvoyant clairement à l'épisode narratif tout en exposant la nature humaine du Sauveur. Certes, la relation entre les deux éléments relève d'un aspect formel, la croix impliquant une position équivoque au Christ, qui en fait un élément reconnaissable tel que le Christ *in modus crucis* peint dans le *De laudibus santae Crucis* de Raban Maur. Néanmoins, l'assemblage de ces deux motifs propose une « forme-signe »[1078] qui démontre une superposition sémantique[1079]. Ensemble, la croix et le Christ forment un « nœud thématique » pour reprendre les termes de M. Beaud[1080]. Cet ensemble polarise à lui seul la totalité du concept sotériologique. La signification du Christ en croix dépasse ainsi le simple rappel de l'événement en devenant un motif qui se suffit à lui-même, reconnaissable, condensé, signifiant. Le sens de la croix est peu à peu transposé à

[1076] H. BELTING, *L'image et son public au Moyen Âge*, Paris, 1998, p. 66.

[1077] F. BŒSPFLUG *et al.*, *Le Christ dans l'art : Des catacombes au XX^e^ siècle*, *op. cit.*, p. 18.

[1078] Nous empruntons le terme employé dans D. RUSSO, « Le Christ entre Dieu et homme dans l'art du Moyen Âge en Occident (IX^e^-XV^e^ siècles). Essai d'interprétation », dans *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma*, Paris, 2007, p. 252.

[1079] La superposition sémantique a également été mise en exergue par J. Wirth concernant le motif de la mandorle qui, au sein des compositions, devient également un signe (J. WIRTH, « La représentation de l'image dans l'art du Haut Moyen Âge », dans *Revue de l'Art*, 79, 1988, p. 9-21).

[1080] Dans sa thèse, M. Beaud a démontré qu'à l'égal du Christ en croix, la Vierge à l'enfant possédait une valeur similaire dans les compositions de l'Adoration des mages (M. BEAUD, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^e^ au XII^e^ siècle. Le thème des Rois mages et sa diffusion*, thèse de doctorat, Université de Bourgogne, Dijon, 2012, en part. p. 160-161).

l'imago crucifixi qui devient un sujet et objet autonome. Cet aspect se concrétise dans le développement des crucifix, représentations en trois dimensions propices à la médiation et à l'adoration, jouant parfois d'une relation privilégiée avec son spectateur, comme en témoignent les nombreux récits de miracles qui se développent à partir du X^e^ siècle. Comme dans la *Vita* de Sainte Maure, l'image plastique, l'effigie pleure, saigne, se penche en direction du fidèle prosterné devant lui, exposant alors une interaction émotionnelle avec le spectateur[1081]. Ainsi, à la fin du X^e^ siècle, le crucifix tend à devenir « un signe cosmique, dont la fonction transitive n'est autre que d'agréger les hommes à la société des anges »[1082].

[1081] Les récits de miracles impliquant des crucifix sont particulièrement nombreux entre le X^e^ et le XIII^e^ siècle. Sur cette thématique : J.-C. SCHMITT, « Rituels de l'image et récits de vision », *op. cit.,* p. 419-459 ; J.-M. SANSTERRE, « Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le haut Moyen Âge », dans *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 53^e^ année, n° 6, 1998, p. 1219-1241 ; ID., « Visions et miracles en relation avec le crucifix dans des récits des X^e^-XI^e^ siècles », dans M. C. FERRARI, A. MEYER (dir.), *Il Volto Santo in Europa, Culto e immagini del Crocefisso nel Medioevo*, Atti del Convegno internazionale di Engelberg (13-16 septembre 2000), Lucca, 2005, p. 387-406 ; ID., « *Omnes qui coram hac imagine genua flexerint…* La vénération d'images de saints et de la Vierge d'après les textes écrits en Angleterre du milieu du XI^e^ aux premières décennies du XIII^e^ siècle », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 49, 2006, p. 257-294 ; ID., « Miracles et images. Les relations entre l'image et le prototype céleste d'après quelques récits des X^e^-XIII^e^ siècles », dans A. DIERKENS, G. BARTHOLEYNS, T. GOLSENNE (dir.), *La performance des images*, Bruxelles, 2009, p. 47-57.

[1082] D. IOGNA-PRAT, *Ordonner et exclure… op. cit.,* p. 190.

CONCLUSION

À la fois pivot dans la pensée chrétienne et pierre d'achoppement, l'iconographie de la Crucifixion se situe à la croisée de champs de recherche très divers, qui convoquent l'histoire de l'art bien sûr, mais aussi l'histoire des dogmes, l'histoire religieuse et celle de ses pratiques. Événement fondateur du Salut et de la nouvelle alliance entre les Hommes et Dieu, la Crucifixion constitue cependant une image problématique dès les premiers siècles. « Plus qu'un motif traditionnel, la figure du Christ, celle du Crucifié surtout, fut le plus souvent un prétexte, le lieu de projection de toutes les idéalisations, de toutes les ferveurs, colères et déceptions »[1083].

La période prise en compte est celle du moment carolingien et de ses survivances jusqu'à l'aube de l'an mille, qui dans notre thématique se caractérise par la multiplication des décors et une cristallisation autour de l'iconographie de la Crucifixion. Peu représentée en Occident dans l'Antiquité tardive, la figuration se développe principalement en Orient probablement sous l'influence de la dévotion envers la croix et celle des lieux de la Passion en Terre Sainte. Il faut attendre le VIII^{e} siècle pour que la Crucifixion s'affirme dans l'iconographie occidentale, en investissant des supports variés, à commencer par le mur intérieur de l'édifice cultuel. Certes, notre recherche est basée sur une documentation qui pourrait paraître restreinte si nous la comparons à d'autres médias (les arts du livre principalement). Les treize décors de notre étude conservés et répartis entre le IX^{e} et le début du XI^{e} siècle dans des territoires très variés comprenant l'Empire et sa périphérie ont exigé un réajustement méthodologique. Cette documentation a permis toutefois de mieux comprendre ces décors, certains étant peu étudiés, voire méconnus, et de les intégrer dans une analyse plus globale. Cet ensemble iconographique se prêtait particulièrement à une étude approfondie de chacune des peintures. En repérant les récurrences et les singularités, nous avons voulu analyser la Crucifixion dans ses formes et ses contenus. Il s'agissait également d'envisager l'analyse du décor dans son lieu d'inscription afin de l'interroger dans ses modes de fonctionnement au sein de l'espace figuratif, architectural, et donc cultuel. Notre étude s'est certes heurtée malgré tout à certaines difficultés : l'état de conservation parfois très mauvais des peintures ; la datation de certains décors qui, même affinée, gagnerait à être précisée par des relevés scientifiques plus complets ; mais aussi la destination du lieu d'accueil qui demeure parfois imprécise.

En dépit des obstacles, il n'en reste pas moins que l'analyse de ce thème dans l'espace figuratif aux époques carolingienne et postcarolingienne s'est avérée particulièrement riche. Reprenant des éléments iconographiques issus de la tradition

[1083] F. BŒSPFLUG *et al.*, *Le Christ dans l'art : Des catacombes au XX^{e} siècle*, Paris, Bayard, 2000, p. 7.

antique et de précédents figuratifs, les Crucifixions étudiées présentent une grande diversité de composition et de style, témoignant d'une variété des apports culturels ainsi que des rythmes de transmission-qui varient d'un territoire à l'autre, d'un espace proche du pouvoir impérial à une zone plus distante située à la périphérie de l'Empire. La diversité observée manifeste également la liberté prise par les artistes et/ou par les commanditaires, ainsi que les possibilités figuratives qu'autorise ce thème malgré l'encadrement souvent implicite des textes bibliques et des dogmes. Pourtant, la scène démontre le recours à une formule modulable car extensible ou condensable et offrant une *gamme de variations*[1084]. Cette formule structurée par le motif du Christ en croix, par sa place centrale et sa valeur, en constitue le noyau sémantique, médiateur entre la Terre et le Ciel, entre les Hommes et Dieu. L'organisation de la scène expose un montage visuel qui permet de signifier les deux natures du Christ, son exaltation sur la croix en tant que vainqueur, mais aussi son statut de victime souffrant dans sa chair ; cette organisation joue constamment sur les différents registres de la monstration et de la suggestion, du visible et de l'invisible. Du reste, dans leur contenu, les choix iconographiques révèlent le recours à des motifs traditionnels, mais attestent aussi de leur réinterprétation par l'introduction de certains éléments (le calice et le serpent par exemple), qui confèrent à la scène sa polysémie. Cette scène ne fonctionne plus seulement comme rappel de la séquence biblique, bien qu'elle en demeure le référent principal, mais s'inscrit également dans un temps universel : celui de l'économie du Salut, celui de l'Église et de ses sacrements, mais aussi celui à venir fait de la promesse du Salut éternel.

À l'instar de ce qu'ont démontré M-C. Sépière et C. Chazelle pour les arts du livre, les choix iconographiques et les procédés de construction de l'image monumentale témoignent de la spécificité du moment carolingien. En effet, se développe alors une théologie de la Passion qui, reprenant les bases de l'exégèse patristique, en dépasse le discours. Cette théologie est axée à la fois sur le triomphe universel du Christ rendu possible par la croix, Signe divin par excellence, et sur l'humanité souffrante de la victime, orientation qui traduit un nouvel intérêt pour le corps du Sauveur et sa valeur rédemptrice. Ce développement théologique trouve un élan particulier dans les controverses dogmatiques du IX^{e} siècle dans lesquelles la mort

[1084] Nous empruntons ici le terme à J. Baschet (J. BASCHET, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51^{e} année, 1, 1996, p. 133), réflexion reprise dans son ouvrage *L'iconographie médiévale*, paru en 2008 (p. 267-274). Sur cette notion voir aussi : ID., « L'iconographie médiévale. L'œuvre fondatrice d'Émile Mâle et le moment actuel », dans *Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'oeuvre : Rome et l'Italie*, Actes de la table ronde tenue à l'École française de Rome (Rome, 17-18 juin 2002), Rome, 2005, p. 273-288.

du Christ occupe une place de premier ordre. À travers l'adoptianisme, c'est la relation entre les deux natures du Christ qui est à nouveau clarifiée ; à travers les querelles de la prédestination et de la présence réelle du Christ dans l'Eucharistie, ce sont les conditions d'accès au Salut et l'efficacité du sacrement eucharistique, réitération du sacrifice du Christ sur la croix, qui sont affirmées. On voit ainsi rapidement s'esquisser le glissement d'une réflexion sur la médiation christique à une réflexion sur la médiation ecclésiale. De fait, la mort du Christ, véritable *corps* de l'Église, est alors exaltée au sein d'un propos fortement ecclésiologique. Cette orientation s'ancre dans un discours valorisant une *Ecclesia* constituée du pouvoir spirituel, mais aussi du pouvoir temporel, deux pôles politico-religieux qui ensemble travaillent à guider le peuple jusqu'au Salut. L'Église en outre impose alors son rôle de médiatrice entre Dieu et les Hommes.

Les mises en scène de la Crucifixion sont multiples. En effet, la séquence est parfois intégrée dans un large cycle exposant l'Histoire du Salut, prenant alors l'apparence d'une *historia*, d'une image narrative ; elle s'intègre dans d'autres cas dans un ensemble davantage synthétique insistant sur les dogmes de l'Incarnation, de la Passion et de Résurrection, ou elle est organisée de telle façon qu'elle fait écho à des scènes de martyres, la Crucifixion devenant alors le premier exemple de martyre. Pourtant, quel que soit son environnement figuratif, la Crucifixion se distingue bien souvent des autres scènes du fait de ses dimensions conséquentes qui arrêtent le regard, le captent et laissent parfois supposer la présence d'un aménagement liturgique spécifique qui tend à extraire la scène de son cadre strictement narratif. En effet, l'examen de l'emplacement et de l'aménagement liturgique de la peinture monumentale autorise une lecture de la peinture dans le cadre de temps liturgiques spécifiques : celui du Baptême, la Crucifixion étant alors considérée comme événement fondateur du sacrement scellant l'entrée du fidèle dans le Corps du Christ ; mais aussi celui du sacrifice eucharistique, la mort du Christ étant associée à un autel qu'elle surmonte, créant ainsi une dialectique spatiale dans ce *locus* privilégié de l'échange entre Dieu et les Hommes. Située à proximité de la table liturgique, voire au-dessus, la Crucifixion peut expliciter le sens du rite eucharistique et en dévoiler l'efficacité, l'image disposant alors d'un rôle *transformateur* qui active et enrichit le lieu rituel[1085], ou fixer visuellement la destination du lieu sacramentel en dehors du temps liturgique. La Crucifixion s'inscrit également au sein de pôles liturgiques secondaires. Ces derniers sont constitués comme des étapes dans le cadre de la liturgie processionnelle ou comme des lieux propices à

[1085] J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, coll. « Folio Histoire », Paris, 2008, p. 100.

l'Adoration de la Croix. La dévotion s'intensifie au cours de la période carolingienne et s'exprime aussi bien dans des pratiques communautaires que dans des pratiques individuelles à travers notamment la création de messes privées et votives. La position prônée par les *Libri carolini* qui défendaient le culte de la Croix en tant que signe et dans le champ reliquaire, mais non dans celui des images, se transforme rapidement sous le règne de Louis le Pieux marquant un tournant décisif. En effet, à partir des années 820-830, période qui coïncide avec le développement de la Crucifixion dans l'art monumental, la dévotion à la Croix, objet matériel, fabriqué et manipulable, est défendue, démontrant alors le nouveau rôle attribué à la vision corporelle dans l'accès à la connaissance de Dieu, mais aussi un engagement du corps beaucoup plus prononcé. L'image ne constitue pas dans ce cas une illustration ou seulement un rappel, mais devient parfois un stimulus visuel générant une image mentale, un lieu de mémoire localisante. D'ailleurs l'analyse de l'Adoration de la Croix démontre la relation entre la vision de la Croix physique et la visualisation du Crucifié. L'étude de ce type de pratique démontre la puissance cognitive de la relation entre l'image physique et l'image mentale dans un processus visant à élever l'âme du fidèle. En étant associée visuellement à ce type d'autel et dans le cadre de l'Adoration de la Croix, il n'est en outre pas impossible, du moins pour les deux Christs en croix de Reichenau, que la peinture elle-même ait généré des pratiques révérencielles, pratiques du reste bien représentées dans les manuscrits de la fin du IX^{e} siècle. La limite entre la croix nue et la croix portant le corps du Christ, entre le signifiant et le signifié, tend ainsi à se réduire, en même temps que les crucifix se développent dans l'art mobilier. À ce propos, il serait d'ailleurs intéressant d'analyser de manière plus approfondie le vocabulaire employé dans les pratiques rituelles pour tenter de dater plus précisément le recours à ce type d'objet et d'en clarifier les usages au sein des pratiques dévotionnelles communautaires et privées.

De plus, la multiplicité des aménagements et des configurations dans lesquelles s'inscrit la Crucifixion démontre que la peinture murale ne peut malgré tout être uniquement envisagée comme subordonnée au rite, l'image peinte sur la paroi survivant à la pratique et au regard. Soulignant parfois les hiérarchies internes de l'édifice cultuel, et en particulier la limite entre l'espace réservé aux fidèles et celui des moines, la Crucifixion est également un décor qui participe à la magnificence de la demeure de Dieu et à la sacralisation de l'édifice cultuel. Ainsi, au terme de ce parcours, l'analyse de la Crucifixion dans l'espace monumental à l'époque carolingienne démontre que s'il n'existe pas de canon type de la représentation modelée par la culture carolingienne,

cette dernière, relayée par la culture monastique, a néanmoins joué un rôle prépondérant dans le développement de ce thème au sein de l'iconographie occidentale.

BIBLIOGRAPHIE

NOTE À L'ATTENTION DU LECTEUR

La bibliographie récapitule les ouvrages utilisés dans le présent volume. Afin d'éviter que celle-ci ne soit trop longue, nous avons choisi de ne pas répertorier ici les références sur les lieux étudiés. Nous invitons donc le lecteur à se référer aux paragraphes « Bibliographie » dans le second volume pour trouver les références qui concernent chaque lieu d'accueil des peintures murales.

SOURCES ÉDITÉES

Admonitio generalis, A. BORETIUS (éd.), MGH *Leges* 2, *Capitularia*, I, 1883, p. 52-62.

ADREVALD, *De corpore et sanguine Domini contra ineptias Joannis Scoti,* PL 124, coll. 947D-954B.

AGOBARD DE LYON, *Liber de imaginibus*, PL 104, col. 199-208.

ALCUIN, *Adversus Contra Felicem Urgellitanum Episcopum Libri VII*, PL 101, col. 119C-230D.

ALCUIN, *Adversus Elipandus libri IV*, PL 101, col. 231-300.

ALCUIN, *Carmina*, E. DÜMMLER (éd.), MGH *Poetae latini aevi Carolini* 1, 1881.

ALCUIN, *Commentaria in S. Joannis Evangelium*, PL 100, col. 737-1008.

ALCUIN, *De fide sanctae et indiduae Trinitatis*, PL 101, col. 11A-58C.

ALCUIN, *De processione Spiritus Sancti*, PL 101, col. 66A-82B.

ALCUIN, *Epistola episcoporum Franciae, Conc. Franc. 794*, A. WERMINGHOFF (éd.), MGH *Leges* 1, *Concilia,* 2, 1, p. 142-157.

ALCUIN, *Epistolae*, E. DÜMMLER (éd.), MGH *Epistolae* 4, 1895, p. 1-481.

ALCUIN, *Expositio in Epistolam Pauli Apostoli ad Hebraeos*, PL 100, col. 1031-1084

ALCUIN, *Liber contra haeresim Felicis : Edition with an introduction*, G. B. BLUMENSHINE (éd.), coll. « Studi e Testi 295 », Città del Vaticano, 1980.

AMALAIRE, *Liber officialis,* J. HANSSENS (éd.), coll. « Studi e Testi, 139 », Città del Vaticano, 1948.

AMBROISE AUTPERT, *Expositio in Apocalypsin,* R. WEBER (éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 27, 1975.

AMBROISE AUTPERT, *In Purificatione Sanctae Mariae,* R. WEBER (éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 27B, 1979, p. 983-1002.

AMBROISE AUTPERT, *Sermo de Assumptione Sanctae Mariae*, R. WEBER (éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 27B, 1979, p. 1052-1036.

AMBROISE DE MILAN, *Des sacrements des mystères, explication du symbole*, B. BOTTE (éd.), Paris, Cerf, SC 25 bis, 2007.

AMBROISE DE MILAN, *Traité sur l'évangile de S. Luc*, vol. II, G. TISSOT (éd.), Paris, Cerf, SC 52 bis, 1976 (1ère édition 1958).

AMBROISE, *De obitu Theodosii*, O. FALLER (éd), Wien, CSEL 73, 1955, p. 369-401.

ANDRIEU Michel (éd.), *Les Ordines romani du Haut Moyen Âge*, 5 vol., Louvain, Spicilegium sacrum Lovaniense, 1931-1961.

ANGILBERT (?), *Carmina*, E. DÜMMLER (éd.), MGH *Poetae latini aevi Carolini* 1, 1881, p. 355-381.

Angilberti Abbati de Ecclesia Centulensi Libellus, G. WAITZ (éd.), MGH *Scriptores-Scriptores* 15, 2, 1887, p. 173-179.

Annales regni francorum inde ab A. 741. Usque ad A. 829. Qui dicuntur Annales Laurissenses maiores et Einhardi, G. H. PERTZ (éd.), MGH *Scriptores rerum germanicarum*, 1895, p. 91-93.

Annales royales des Francs, de l'année 741 à l'année 829, C. GUIZOT, R. FOUGERES (éd.), coll. « Sources de l'histoire de France », Clermont-Ferrand, Paleo, 2001, p. 56-57.

ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Oratio contra Arianos*, II et III, PG 26, col. 179-180 et 332.

ATHANASE D'ALEXANDRIE, *Sur l'Incarnation du Verbe*, C. KANNENGIESSER (éd.), Paris, Cerf, SC 199, 2000 (1ère édition 1973).

AUDRAD, *Carmina*, L. TRAUBE (éd.), MGH *Poetae latini aevi Carolini* 3, 1896, p. 76-121.

AUGUSTIN D'HIPPONE, *In Iohannis Evangelium Tractatus*, R. WILLEMS (éd.), Turnhout, Brepols, CCSL 36, 1954.

AUGUSTIN D'HIPPONE, *De civitate Dei*, *Libri XI-XXII*, Turnhout, Brepols, CCSL 48, 1955.

AUGUSTIN D'HIPPONE, *Contra faustum*, 12, 8, I. ZYCHA (éd.), CSEL 25, 1989, p. 336-337.

AUGUSTIN D'HIPPONE, *Sermons pour la Pâque*, S. POQUE (éd.), Paris, Cerf, SC 116, 2003 (2e édition).

BEATUS DE LIEBANA et ETHERIUS, *Adversus Elipandum Libri II*, B. LÖFSTEDT (éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 59, 1984.

BÈDE LE VÉNÉRABLE, *Vita sanctorum abbatum monasterii in Wiramutha et Girvum*, PL 94, col. 717-718.

BÈDE LE VÉNÉRABLE, *De Templo* II, D. HURST (éd.), Turnhout, Brepols, CCSL 119 A, 1969.

BÈDE, *In Lucae Evangelium expositio*, PL 92, col. 620.

BERNOWIN, *Carmina,* E. DÜMMLER (éd.), MGH *Poetae latini aevi Carolini* 1, 1881, p. 413-425.

BERTOLI Gian Domenico, *Le Antichità di Aquileja profane e sacre per la maggior parte finora inedite. Raccolte, designate ed illustrate da G. D. Bertoli Canonico di Aquileja*, Venezia, presso Giambatista Albrizzi, 1739.

Bible de Jérusalem, École biblique de Jérusalem (éd.), Paris, Cerf, 1973.

Biblia sacra : Iuxta Vulgatam Versionem, R. WEBER, B. FISCHER, J. GRIBOMONT (éd.), Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983 (1ère édition 1969).

BOSIO Antonio, *Roma sotterranea*, Roma, Facciotti, 1632.

BOVON François, GEOLTRAIN Pierre (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. I, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1997.

CANDIDE DE FULDA, *Opusculum de Passione Domini*, PL 106, col. 57-104.

Carmina Centulensia, VIII, L. TRAUBE (éd.), MGH *Poetae latini aevi carolini* 3, 1886, p. 296-297.

CARUCCI Arturo (éd.), *Il Chronicon Salernitatum (X secolo)*, Salerno, Salernum, 1988.

CÉSAIRE D'ARLES, *Sermons au peuple*, Livre I, IX, M.-J. DELAGE (éd.), Paris, Cerf, SC 175, 1971, p. 371-373.

CHRISTIAN DE STAVELOT, *Expositio in Mattheum Evangelistam*, PL 106, col. 57-104.

CIRILLO E GIOVANNI DI GERUSALEMME, *Catechesi prebattesimali e mistagogiche*, XIII, G. MAESTRI,V. SAXER (éd.), coll. « Letture cristiane del Primo Millenio, 18 », Milano, Paoline, 1994.

CLAUDE DE TURIN, *Apologeticum atque rescriptum Claudii episcopi adversus Theutmirum abbatem*, E. DÜMMLER (éd.), MGH *Epistolae* 4, 1895, p. 610-613.

CLÉMENT D'ALEXANDRIE, *Le Protreptique*, C. MONDÉSERT, A. PLASSART (éd.), Paris, Cerf, SC 2 bis, Paris 2004 (1ère édition 1941).

Concilium Francofurtense A. 794, A. WERMINGHOFF (éd.), MGH *Leges, Concilia* 2, 1, 1906, p. 110-171.

Concilium in Trullo, LXXXII, J. D. MANSI (éd.), *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, XI, Florence, 1765, col. 977-980.

CORBIN Michel, *Les catéchèses baptismales de saint Cyrille de Jérusalem*, Bruxelles, Lessius, 2011.

CYPRIEN, *Carmina V. De Pascha*, G. HARTEL (éd.), CSEL 3, 1871, p. 305-308.

CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Catechesis ad illuminandorum*, PG 33, col. 469-470, 685-686, 793-796, 1168-1169.

CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Epistola ad Constantium*, 4, PG 33, col. 1169-1170.

DESHUSSES J., *Le sacramentaire grégorien, ses principales formes d'après les plus anciens manuscrits*, vol. II, Fribourg, Éditions universitaires, 1979.

Diploma Caroli Magni Maxentio patriarchae pro Aquilejensi ecclesia reparanda, PL 98, col. 1449-1450.

DUCHESNE Louis, VOGEL Cyrille (éd.), *Le Liber Pontificalis*, Paris, E. de Boccard, 1955.

DUNGAL, *Responsa contra perversas Claudii Taurinensis episcopi sententias*, PL 105, col. 465-530.

DUODHA, *Manuel pour mon fils*, P. RICHÉ, B. DE VREGILLE, C. MONTDÉSERT (éd.), Paris, Cerf, SC 225, 1975.

EGINHARD, *Quaestio de adoranda Cruce*, K. HAMPE (éd.), MGH *Epis*tolae 5, 1899, p. 146-149.

ELLIOTT J. Keith, *The Apocryphal New Testament. A Collection of Apocryphal Christian Literature in an English Translation*, Oxford, Clarendon Press, 1993.

EPHREM DE NISIBE, *Commentaire de l'évangile concordant ou Diatessaron*, L. LELOIR (éd.), Paris, Cerf, SC 121, 1966.

EPHREM DE NISIBE, *Hymnes pascales*, F. CASSINGENA-TRÉVEDY (éd.), Paris, Cerf, SC 502, 2006.

Epistola Hadriani papae ad episcopos Hispaniae directa, Conc. Franc. 794, A. WERMINGHOFF (éd.), MGH *Leges Concilia* 2, 1, 1906, p. 122-130.

Épître de Barnabé, P. PRIGENT (éd.), Paris, Cerf, SC 172, 1971.

ERMOLD LE NOIR, *In honorem Hludowici, liber IV,* E. DÜMMLER (éd.), MGH *Poeta Latini aevi Carolini*, 2, 1888, p. 63-66.

ÉTHÉRIE, *Journal de Voyage (itinéraire) et Lettre sur la Bienheureuse Égérie*, P. MARAVAL, M. C. DÍAZ Y DÍAZ (éd.), Paris, Cerf, 2002 (2e édition).

EUSÈBE, *Vita Constantini*, I, 28-29, PG 20, col. 943-945.

EUSÈBE, *Histoire ecclésiastique*, G. BARDY (éd.), Paris, Cerf, SC 41, 1955.

FLORUS, *Sermo de praedestinatione*, PL 119, col. 95D-102A.

FLORUS, *De tribus epistolis*, PL 121, col. 985B-1068A.

GEOLTRAIN Pierre, KAESTLI Jean-Daniel (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, vol. II, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2005.

GOUNELLE R., IZYDORCZYK Z., *L'évangile de Nicodème ou les Actes faits sous Ponce Pilate (recension latine A), suivi de la Lettre de Pilate à l'empereur Claude*, Turnhout, Brepols, 1997.

GRÉGOIRE DE NAZIANCE, *Oratio XLV, In sanctum Pascha*, PG 36, col. 621-664.

GRÉGOIRE DE NAZIANZE, *La Passion du Christ. Tragédie*, A. TUILIER (éd.), Paris, Cerf, SC 149, 1959.

GRÉGOIRE DE NYSSE, *Oratio laudatorio santi ac magni martyris Theodori*, PG 46, col. 737-739.

GRÉGOIRE DE NYSSE, *Le Christ pascal. Cinq homélies pascales, homélie sur l'Ascension, traité « Quand le Fils aura tout soumis »*, A.-G. HAMMAN (éd.), Paris, Migne, Brepols, 1994.

GRÉGOIRE DE TOURS, *Liber de gloria martyrum*, 22-23, PL 71, col. 724-725.

GRÉGOIRE LE GRAND, *Registrum Epistularum*, D. NORBERG (éd.), Turnhout, Brepols, CCSL 140 A, 1982.

GRIMALDI Giacomo, *Descrizione della basilica antica di San Pietro in Vaticano, Codice Barberini Latino 2733*, R. NIGGL (éd.), coll. « Codices ex Vaticanos Selecti, 32 », Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1972.

HADRIEN I[er], *Epistola II*, K. HAMPE (éd.), MGH *Epistolae* 5, 1899.

HARIULF, *Chronique de l'abbaye de Saint-Riquier (V[e] siècle – 1104)*, F. LOT (éd.), Paris, A. Picard et fils,1894.

HAYMON D'AUXERRE, *In Divi Pauli epistolae expositia*, PL 117, col. 361-938.

HAYMON D'AUXERRE, *In epistolam ad Hebraeos*, PL 117, col. 819-938.

Herimanni monachi Augiensis Chronicon, G. H. PERTZ (éd.), MGH *Scriptores-Scriptores*, 5, 1844, p. 71-133.

HESBERT René-Jean (éd.), *Corpus antiphonalium officii*, 6 vol., Roma, Herder, 1963-1979.

HILAIRE DE POITIERS, *La Trinité*, G.-M. DE DURAND, G. PELLAND, C. MOREL (éd.), Paris, Cerf, SC 462, 2001.

HINCMAR, *De Regis persona et regio ministero*, PL 125, col. 833-856.

HINCMAR, *De praedestinatione Dei et libero arbitrio*, PL 125, col. 65B-474B.

HINCMAR, *Explanatio in Ferculanum Salomonis*, PL 125, col. 817B-834A.

HINCMAR, *Carmina,* L. TRAUBE (éd.), MGH *Poetae latini aevi Carolini* 3, 1896, p. 406-420.

HINCMAR, *De cavendis vitiis et virtutibus exercendis*, D. NACHTMANN (éd.), MGH *Quellen zur Geistesgeschichte des Mittelalters* 16, 1998.

Institutio Angilberti Centulensis, K. HALLINGER (éd.), *Corpus Consuetudinum Monasticarum,* I, *Initia consuetudinis Benedictinae : consuetudines saeculi octavi et noni*, Siegburg, 1963, p. 283-303.

IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, *Livre IV*, t. II, 25, 2, A. ROUSSEAU (éd.), Paris, Cerf, SC 100, 1965.

IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies, Livre V*, A. ROUSSEAU (éd.), Paris, Cerf, SC 153, 1969.

IRÉNÉE DE LYON, *Démonstration de la prédication apostolique*, A. ROUSSEAU (éd.), SC 406, Paris, 1995.

IRÉNÉE DE LYON, *Contre les hérésies*, *Livre III*, A. ROUSSEAU, L. DOUTRELEAU (éd.), Paris, Cerf, SC 211, 2002.

JAMES M. R., *The Apocryphal : New Testament being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles, and Apocalypses*, Oxford, 1924.

JEAN CHRYSOSTOME, *De coemeterio et de Cruce,* PG 49, col. 393-398.

JEAN CHRYSOSTOME, *De Cruce et latrone Homilia I et II*, PG 49, col. 399-408 et 407-418.

JEAN CHRYSOSTOME, *Homilias in Joannem*, PG 59, col. 461.

JEAN DAMASCÈNE, *De Fide Orthodoxa*, IV, II, PG 94, col. 1129-1132.

JEAN DAMASCÈNE, *La foi orthodoxe*, B. KOTTER, P. LEDRUX (éd.), Paris, Cerf, SC 540, Paris, 2011.

JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Versus 1 et 2*, PL 122, col. 1221-1225.

JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *De divisione naturae 5*, PL 122, col. 992-993.

JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Expositiones in Ierarchiam Coelestem*, I, 3, J. BARBET (éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 31, 1975.

JEAN SCOT ERIGÈNE, *De praedestinatione*, G. MADEC (éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 50, 1978.

JEAN SCOT ÉRIGÈNE, *Commentaire sur l'Évangile de Jean*, E. JEAUNEAU (éd.), Paris, Cerf, SC 180, 1999.

JÉRÔME, *Tractatus de Psalmos XCVI*, G. MORIN, B. CAPELLE, F. FRAIPONT (éd.), Turnhout, Brepols, CCSL 78, 1958.

JÉRÔME, *Commentarii in Esaiam*, M. ADRIAN (éd.), Turnhout, Brepols, CCSL 73 et 73A, 1963.

JONAS D'ORLÉANS, *De cultu imaginum*, PL 106, col. 305B-388A.

JOSEPH SCOT, *Carmen 4*, E. DÜMMLER (éd.), MGH *Poetae latini aevi Carolini* 1, 1881, p. 154-155.

JUSTIN MARTYR, *Dialogue avec Tryphon*, P. BOBICHON (éd.), Fribourg, Academic Press, 2003.

JUSTIN, *Apologie pour les Chrétiens*, C. MUNIER (éd.), Paris, Cerf, SC 507, 2006.

LACTANCE, *De mortibus persecutorum,* J. MOREAU (éd.), Paris, Cerf, SC 39, 1954.

LACTANCE, *Institutions divines*, Livre IV, P. MONAT (éd.), Paris, Cerf, SC 377, 1992.

LAMBOT D. C. (éd.), *Œuvres théologiques et grammaticales de Godescalc d'Orbais*, Louvain, Spicilegium sacrum Lovaniense, 1945.

Le Livre des Papes : Liber Pontificalis, M. AUBRUN (éd.), Turnhout, Brepols, 2007.

LÉON D'OSTIE, *Chronica Monasterii Casinensis*, H. HOFFMANN (ed.), MGH *Scriptores-Scriptores*, 34, 1980, p. 41-43.

LÉON LE GRAND, *Epistolae 139*, PL 54, col. 1108.

LÉON LE GRAND, *Sermons,* Livre III, R. DOLLE (éd.), Paris, Cerf, SC 74 bis, 2004 (1ère édition 1976).

Libellus Angilberti : *Vita S. Angilberti*, *c. 7*., J. MABILLON (éd.), *Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti*, IV/1, 1677, p. 127.

Libellus Angilberti : *Vita S. Angilberti*, *c. 7,* J. MABILLON (éd.), *Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti*, V, Venise, 1735, p. 120-121.

Liber questionum in evangeliis, R. RITTMUELLER (éd.), Turnhout, Brepols, CCSL108F, Turnhout, 2003.

LOUP DE FERRIERES, *Liber de tribus quaestionibus*, PL 119, col. 619-648.

NIL D'ANCYRE, *Epistolarum* IV, 61, PG 79, col. 577-579.

NORBERG D., *L'Œuvre poétique de Paulin d'Aquilée*, Stockholm, Almqvist och Wiksell, 1979.

ODILON, *Sermo de sancta cruce*, PL 142, col. 1031-1036.

ODILON, *Ad crucem adorandam oratio*, PL 142, col. 1037-1038.

ORIGÈNE, *Contre Celse*, t. I, Livres I et II, M. BORRET (éd.), Paris, Cerf, SC 132, 1967.

ORIGÈNE, *Homélies sur les Juges,* P. MESSIÉ, L. NEYRAND, M. BORRET (éd.), Paris, Cerf, SC 389, 1993.

PASCHASE RADBERT, *De corpore et sanguine Domini cum appendice epistola ad Fredugardum*, B. PAULUS (éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 16, 1969.

PASCHASE RADBERT, *Expositio in Matheo*, B. PAULUS (éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 56B, 1984.

PASCHASE RADBERT, *De partu Virginis*, E. A. MATTER (éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 56C, 1985, p. 5-96.

PAULIN DE NOLA, *Carmina*, G. HARTEL (éd.), CSEL 30, 1894.

PAULIN DE NOLA, *Epistolae*, G. HARTEL (éd.), CSEL 29, 1999.

PAULIN, *Libellus Sacrosyllabus Episcoporum Italiae, Conc. Franc. 794*, A. WERMINGHOFF (éd.), MGH *Leges* 1, *Concilia,* 2, 1,, p. 130-142.

PAULIN, *Contra Felicem libri tres*, D. NORBERG (éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 95, 1990.

Purchardi Carmen de Gestis Witigowonis abbatis, G. H. PERTZ (éd.), MGH *Scriptores-Scriptores* 4, 1841, p. 621-632.

QUÉRÉ France (éd.), *Évangiles apocryphes*, coll. « Points Sagesses », Paris, Seuil, 1983.

RABAN MAUR, *Commentarium in Matthaeum*, PL 107, col. 727-1156.

RABAN MAUR, *Homilia 39 « In dedicatione templi »*, PL 110, col. 73-74.

RABAN MAUR, *Enarationes in Epistolas Pauli*, 9, 1 et 13, 3, PL 112, col. 242 A et B.

RABAN MAUR, *Carmina,* E. DÜMMLER (éd.), MGH *Poetae latini aevi Carolini* 2, 1884, p. 154-258.

RABAN MAUR, *Versus isti sunt scripti in ara capellae*, E. DÜMMLER (éd.), MGH *Poetae latini aevi Carolini* 2, 1884, p. 234.

RABAN MAUR, *Epistolae* , K. HAMPE (éd.), MGH *Epistolae* 5, 1899, p. 379-516.

RABAN MAUR, *Louanges à la sainte croix*, M. PERRIN (éd.), Paris, Berg international, 1988.

RABAN MAUR, *In honorem sanctae crucis*, M. PERRIN (éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 100, 1997.

RABAN MAUR, *Expositio in Matthaeum*, L. LÖFSTEDT (éd.), Turnhout, Brepols, CCCM 174A, 2000.

RATPERT, *St. Galler Klostergeschichten (Casus sancti Galli)*, H. STEINER (éd.), MGH *Scriptores rerum germanicarum* 75, Hannover, 2002.

RATRAMNE, *De corpore et sanguine Domini*, PL 121, 1852, col. 103-170.

RATRAMNE, *De praedinatione Dei*, PL 121, p. 11-80.

Ratramnus, De corpore et sanguine Domini, édition renouvelée, J. N. BAKHUIZEN VAN DEN BRINK (éd.), Amsterdam, North-Holland publishing Co, 1974.

SCALON C. (dir.), *Diplomi patriarcali. I documenti dei patriarchi Aquileiesi anteriori alla metà del XIII secolo nell'Archivio Capitolare di Udine*, Udine, C. D. C., 1983.

SEDULIUS SCOTTUS, *Collectanea in omnes beati Pauli epistolas*, PL 103, col. 9-270.

SOZOMÈNE, *Histoire ecclésiastique, 4, 5*, PG 67, col. 1117.

SOZOMÈNE, *Histoire ecclésiastique*, G. SABBAH, A.-J. FESTUGIÈRES, B. GRILLET (éd.), Paris, Cerf, SC 418, 1996.

TERTULLIEN, *Adversus Iudaeos*, vol. II, XIII, A. GERLO *et al.* (éd.), Turnhout, Brepols,CCSL 2, 1954, p. 1388.

TERTULLIEN, *Apologétique*, J.-P. WALTZING (éd.), coll. « Universités de France », Paris, Les Belles Lettres, 1971 (3^{e} édition).

TERTULLIEN, *Traité du baptême*, R. P. REFOULÉ (éd.), Paris, Cerf, SC 35, 2002 (1ère édition 1952).

The Apocryphal New Testament, M. R. JAMES (éd.), Oxford, Clarendo Press, 1924

THÉODORET DE CYR, *Histoire ecclésiastique*, A. MARTIN, P. CANIVET (éd.), Paris, Cerf, SC 530, Paris, 2009.

THEODULF, *Carmina*, E. DÜMMLER (éd.), MGH *Poetae latini aevi Carolini* 1, 1881, p. 437-578.

THEODULF, *Opus Caroli regis contra synodum*, A. FREEMAN (éd.), MGH *Leges* 4, *Concilia* 2, *Supplementum* 1, 1998.

TRISOGLIO Francesco, *San Gregorio Nazianzeno e il Christus Patiens. Il problema dell'autenticità gregoriana del dramma*, Firenze, Le Lettere, 1996.

Versus Sangallenses, K. STRECKER (éd.), MGH *Poetae Latini aevi Carolini* 4, 3, 1914, p. 1108.

VOGEL C., ELZE R. (éd.), *Le Pontifical romano-germanique du X^e^ siècle,* Città del Vaticano, Biblioteca apostolica vaticana, 1963-1972.

VON SCHLOSSER Julius (éd.), *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, Wien, C. Graeser, 1892.

WALAFRID STRABON, *De exordiis et incrementis rerum ecclesiasticarum*, V. KRAUS (éd.), MGH *Capitularia*, II, *appendix*, 1897, p. 473-516.

WEBER Robert, FISCHER Bonifatius, GRIBOMONT Jean (éd.), *Biblia sacra : Iuxta Vulgatam Versionem*, Stuttgart, 1983 (1ère édition Stuttgart, 1969)

WILMART A. (éd), *Precum libelli quattuor aevi karolini*, Roma, Ephemerides liturgicae, 1940.

ÉTUDES

ABEL Félix-Marie, « Gaza au VI^e siècle d'après le rhéteur Chorikios », dans *Revue Biblique*, LX, 1931, p. 5-31.

ACETO Francesco, « Benevento-cassinese arte », dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992, p. 366-370.

ACKERMANN Josef, GRÜNINGER Sebastian, « Christentum und Kirche im Ostalpenraum im ersten Jahrtausend », dans H. R. SENNHAUSER (dir.), *Frühen Kirchen im östlichen Alpengebiet*, 2003, p. 793-816.

ALBERTONI Giuseppe, *L'Italia carolingia*, Rome, Carocci Editore, 1997.

ALCOY Rosa, « Christ », dans X. BARRAL I ALTET (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, PUR, 2003, p. 195-202.

ALIBERT Dominique *et al.*, *Chrétientés médiévales, VII^e-XI^e siècle*, Tournai, Atlande, 1997.

AMANN Emile, « L'adoptianisme espagnol du VIII^e siècle », dans *Revue des Sciences Religieuses*, 16/3, 1936, p. 281-317.

AMIET Robert, *La veillée pascale dans l'Église latine*, vol. I : *Le rite romain*, coll. « Liturgie, 11 », Paris, Cerf, 1999.

ANDALORO Maria, « Il Liber Pontificalis e la questione delle immagini da Sergio I a Adriano I », dans *Roma e l'età carolingia*, Atti delle Giornate di studio (3-8 maggio 1976), Roma, Multigrafica Editrice, 1976, p. 69-77.

ANDALORO Maria, « Les Orientaux à Rome », dans E. CARBONELL, R. CASSANELLI (dir.), *La Méditerranée et l'art. De Mahomet à Charlemagne*, trad. D. Arasse et C. de Montclos, Paris, Citadelles & Mazenod, 2001, p. 117-127.

ANDALORO Maria (dir.), *Arte e iconografia a Roma : dal tardo antico alla fine del medioevo*, Milano, Jaca Book, 2002.

ANDALORO Maria, « Le icone a Roma in età preiconoclasta », dans *Roma fra Oriente e Occidente*, Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, (Spoleto, 19-24 aprile 2001), Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 2002, p. 719-753.

ANDALORO Maria, *La Pittura medievale a Roma, 312-1431, Corpus*, vol. 1 : *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312-468)*, Milano, Jaca Book, 2006.

ANDALORO Maria, *La Pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante, percorsi visivi*, vol. I, Milano, Jaca Book, 2006.

ANDALORO Maria, ROMANO Serena (dir.), *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano, Jaca Book, 2000.

ANGENENDT Arnold , « *In Honore Salvatoris*. Vom Sinn und Unsinn der Patrozinienkunde », dans *Revue d'histoire ecclésiastique*, 97, 2 et 3/4, 2002, p. 431-456 et 791-823.

ANGHEBEN Marcello, « Les théophanies composites des arcs absidaux et la liturgie eucharistique », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 54, 2011, p. 113-142.

ANTHONY Edgar Waterman, *Romanesque frescoes*, Princeton, Princeton University Press, 1951.

Aquileia e l'Arco Alpino Orientale, Atti della 6 Settimana di studi aquileiesi, coll. « Antichità Altoadriatiche, 9 », Udine, Arti grafiche friulane, 1976.

Aquileia e l'Occidente, Atti dell'11 Settimana di studi aquileiesi, coll. « Antichità Altoadriatiche, 19 », Udine, Arti grafiche friulane, 1981.

Aquileia e l'Oriente mediterraneo, coll. « Antichità Altoadriatiche, 12 », Udine, Arti grafiche friulane, 1977.

Aquileia e le Venezie nell'alto medioevo, coll. « Antichità Altoadriatiche, 32 », Udine, Arti grafiche friulane, 1988.

Aquileia e Milano, Atti della terza Settimana di studi aquileiesi, coll. « Antichità Altoadriatiche, 4 », Udine, Arti grafiche friulane, 1973.

ARSLAN Edoardo (dir.), *Arte del primo millennio*, Atti del II Convegno per lo Studio dell'Alto Medio Evo (Università di Pavia, settembre 1950), Torino, Viglongo, 1953.

ASCH Léopold, *L'Église et la Synagogue dans l'art médiéval*, Colmar, J. Do Betzinger, 2013.

ATAOGUZ Kirsten, *The Apostolic Commissioning of the Monks of Saint John in Müstair, Switzerland : Painting and Preaching in a Churraetian Monastery*, Thèse de Doctorat, Harvard University, Cambridge, Mass. Ann Arbor, Michigan, 2007.

AUZÉPY Marie-France (trad.), « "Horos" du Concile de Nicée II », dans F. BŒSPFLUG, N. LOSSKY (dir.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France (Paris, 2-4 octobre 1986), Paris, Cerf, 1987, p. 31-35.

AUZÉPY Marie-France, « L'iconodoulie : défense de l'image ou de la dévotion à l'image ? », dans F. BŒSPFLUG, N. LOSSKY (dir.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France (Paris, 2-4 octobre 1986), Paris, Cerf, 1987, p. 157-165.

AVRIL François, GABORIT Jean-René, « L'*itinerarium Bernardi monachi* et les pèlerinages d'Italie du sud pendant le haut Moyen Âge », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 79, 1967, p. 269-298.

BACCI Michele, « "Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore" : studio sulle metamorfosi di una leggenda », dans G. ROSSETTI (dir.), *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio delle origine e della fortuna del culto del*

Salvatore (secoli IX-XV), coll. « Piccola Biblioteca Gisem, 17 », Pisa, GISEM-ETS, 2002, p. 7-86.

BAERT Barbara, *An Heritage of Holy Wood : The Legend of the True Cross in Text and Image*, trad. L. Preedy, coll. « Cultures, Beliefs and Traditions, 22 », Leiden ; Boston, Brill, 2004.

BAGATTI Bellarmino, TESTA Emmanuele, *Il Golgota e la Croce. Richerche storico-archeologiche*, Jerusalem, Franciscan printing press,1978.

BARNES Timothy, *Constantine. Dynasty, Religion and Power in the Later Roman Empire*, Oxford ; Chichester ; Malden, Wiley-Blackwell, 2011.

BARRAL I ALTET Xavier, « Peintures murales romaines et médiévales en Catalogne avant l'an Mil », dans *Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, 5, 1974, p. 141-152.

BARRAL I ALTET Xavier, « Le décor monumental », dans X. BARRAL I ALTET (dir.), *Le Paysage Monumental autour de l'an Mil*, Actes du colloque international CNRS « Hugues Capet, 987-1987 » (juin-septembre 1987), Paris, Picard, 1987, p. 115-143.

BARRAL I ALTET Xavier (dir.), *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, Rennes, PUR, 2003.

BARRAL I ALTET Xavier, « Esiste un'arte di un territorio politico ? Il caso 'Neustria' da Dagoberto a Carlo Magno », V. PACE (dir.), *L'VIII secolo : un secolo inquieto,* Atti del Convegno internazionale di studi (4-7 dicembre 2008, Cividale del Friuli), Cividale del Friuli, BPR, 2010, p. 243-251.

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », dans *Communications*, 4, 1964, p. 40-51.

BASCHET Jérôme, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 51e année, 1, 1996, p. 93-133.

BASCHET Jérôme, *La civilisation féodale, de l'an mil à la colonisation de l'Amérique*, Paris, Aubier, 2004.

BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, coll. « Folio Histoire », Paris, Gallimard, 2008.

BASCHET Jérôme, « L'image et son lieu : quelques remarques générales », dans C. VOYER, É. SPARHUBERT (dir.), *L'image médiévale : fonctions dans l'espace sacré et structuration de l'espace cultuel*, Actes de table ronde (CESCM, Poitiers, 3-4 juin 2005, Turnhout, Brepols, 2011, p. 179-204.

BATTISTELLI Franco (dir.), *Arte e cultura nella provincia di Pesaro e Urbino : dalle origini a oggi*, Venezia, Marsilio, 1988.

BAUDINET-MONDZAIN Marie-José, « Autour de quelques concepts philosophiques de l'iconoclasme et de l'iconodoulie », dans F. BŒSPFLUG, N. LOSSKY (dir.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international

Nicée II tenu au Collège de France (Paris, 2-4 octobre 1986), Paris, Cerf, 1987, p. 135-141.

BAUMGARTNER C., OLPHE-GALLIARD M. (dir.), *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique : doctrine et histoire*, Paris, Beauchesne, 1953.

BAUMGARTNER Mireille, *L'Église en Occident des origines aux réformes du XVI^e^ siècle*, Paris, PUF, 1999.

BAZIN Germain, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986.

BEAUD Mathieu, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du X^e^ au XII^e^ siècle. Le thème des Rois mages et sa diffusion*, thèse de doctorat sous la direction de D. Russo, Université de Bourgogne, Dijon, 2012.

BECKWITH John, *L'Art du Haut Moyen Âge*, coll. « L'Univers de l'art », Paris, Thames et Hudson, 1993.

BELTING Hans, *Die Basilica dei Ss Martiri in Cimitile und ihr frühmittelalterlicher Freskenzyklus,* Wiesbaden, F. Steiner, 1962.

BELTING Hans, « Das Kreuzbild im "Hodegos" des Anastasios Sinaïtes. Ein Beitrag zur Frage nach der ältesten Darstellung des toten Crucifixus » dans W. N. SCHUMACHER (dir.), *Tortulae. Studien zur Altchristlichen und byzantinische Monumenten*, Rom, Herder, 1966, p. 30-39.

BELTING Hans, « Probleme der Kunstgeschichte Italiens im Frühmittelalter », dans *Frühmittelalterlische Studien*, 1, 1967, p. 94-154.

BELTING Hans, *Studien zur beneventanischen Malerei*, Wiesbaden, F. Steiner, 1968.

BELTING Hans, « Eine Privatkapelle im frühmittelaterlichen Rom », dans *Dumbarton Oaks Papers*, 41, 1987, p. 55-69.

BELTING Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, C. H. Beck, 1991 (2^e^ édition).

BELTING Hans, *L'image et son public au Moyen Âge*, Paris, Gérard Montfort, 1998.

BELTING Hans, *La vraie image. Croire aux images ?*, trad. J. Torrent, coll. « Le Temps des images », Paris, Gallimard, 2007.

BÉRAUDY Roger, *Sacrifice et eucharistie : la dimension anthropologique du sacrifice dans la célébration de l'eucharistie*, Paris, Cerf, 1997.

BERG Knut, « Une iconographie peu connue du Crucifiement », dans *Cahiers archéologiques*, 9, 1957, p. 319-328.

BERGER Blandine Dominique, *Le drame liturgique de Pâques du X^e^ au XIII^e^ siècle : liturgie et théâtre*, Paris, Beauchesne, 1976.

BÉRIOU N., CASEAU B., RIGAUX D., *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2009.

BERNARD Philippe, *Transitions liturgiques en Gaule carolingienne. Une tradution commentée des deux « lettres » faussement attribuées à l'évêque Germain de Paris*, Paris, Hora Decima, 2008.

BERTAUX Émile, *L'art dans l'Italie méridionale, De la fin de l'Empire romain à la conquête de Charles d'Anjou*, Rome, École française de Rome, 1968 (2e édition).

BERTELLI Carlo, « Miniatura e pittura : dal monaco al professionista », dans G. C. ALESSIO *et al., Dall'eremo al cenobio. La civiltà monastica dalle origini all'età di Dante*, Milano, Credito italiano, 1987, p. 579-699.

BERTELLI Carlo, « Traccia allo studio delle fondazioni medievali dell'arte italiana », dans G. PREVITALI, F. ZERI (dir.), *Storia dell'arte italiana*, vol. 5, Torino, Einaudi, 1983, p. 5-163.

BERTELLI Carlo (dir.), *La Pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milano, Electa, 1994.

BERTINI CALOSSO Achille, « Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano », dans *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 30, 1907, p. 189-241.

BETTINI Sergio, LORENZONI Giovanni, SALVINI Roberto, *L'Arte nel Medioevo, dalle catacombe alle cattedrali romaniche*, Milan, Touring club italiano, 1964.

BEUTLER Christian, *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter. Unbekannte Skulpturen au der Zeit Karls des Grosse*, Düsseldorf, Schwann, 1964.

BIALOSTOCKI Jan, « Iconografia e iconologia », dans *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. VII, Venezia-Roma, 1958, col. 163-177.

BIALOSTOCKI Jan, « Carattere », dans *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. III, Venezia ; Roma, 1960, col. 114-119.

BIALOSTOCKI Jan, *Style et iconographie. Pour une théorie de l'art*, trad. S. Brun Fabry, Paris, Gérard Montfort, 1996.

BIRCHLER Linus (dir.), *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern*, Akten der Internationaler Kongress für Frühmittelalterforschung (Lausanne, 9-14 septembre 1951), Olten, Urs Graf, 1954.

BLASON SCAREL Silvia, « Chiesa dei Pagani, Crocifissione », dans *Poppone e l'età d'oro del patriarcato di Aquileia*, Catalogo della Mostra (Aquileia, Museo civico del Patriarcato, 1996-1997), Roma, L'Erma di Bretschneider, 1997, p. 298-299.

BLOCH Marc, *La société féodale*, Paris, Albin Michel, 1994 (7e édition).

BŒSPFLUG François, *Dieu et ses images. Une histoire de l'Eternel dans l'art*, Montrouge, Bayard, 2008.

BŒSPFLUG François, « Le Crucifix hors d'atteinte ? Du graffito du Palatin aux outrages des iconoclastes de la Réforme », dans F. ELSIG *et al.* (dir.), *L'image en Questions, pour Jean Wirth*, coll. « Ars Longa, 4 », Genève, Librairie Droz, 2013, p. 110-119.

BŒSPFLUG François, LOSSKY Nicolas (dir.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Nicée II, Collège de France, Paris, 1986, Paris, Cerf, 1987.

BŒSPFLUG François, SPIESER Jean-Michel, HECK Christian et DA COSTA Valérie, *Le Christ dans l'art : Des catacombes au XX^e^ siècle*, Paris, Bayard, 2000.

BŒSPFLUG François, ZALUSKA Yolanta, « Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident à l'époque carolingienne au Ive Concile du Latran (1215) », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale, X^e^-XII^e^ siècle*, 37, 1994, p. 181-240.

BOLOGNA Ferdinando, *La pittura italiana delle origini*, Roma ; Dresden, Editori Riuniti, 1962.

BOLOGNA Ferdinando, *La pittura del Medioevo*, Milano, Fratelli Fabbri, 1966.

BOLOGNA Ferdinando, « Momenti della cultura figurativa nella Campania Medievale », dans *Storia e civiltà delle Campania. Il Medioevo*, Napoli, Electa, 1992, p. 171-215.

BONNE Jean-Claude, « Entre ambiguïté et ambivalence. Problématique de la sculpture romane », dans *La part de l'oeil*, 8, 1992, p. 147-164.

BONNE Jean-Claude, « Entre l'image et la matière : la choséité du sacré en Occident », dans J.-M. SANSTERRE, J.-C. SCHMITT (dir.), *Les Images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée*, coll. « Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, 69 », Bruxelles ; Rome, Belgisch Historich Instituut te Rome, 1999, p. 77-111.

BORGEHAMMAR Stephan, *How the Holy Cross was found. From Event to Medieval Legend*, coll. « Bibliotheca Theologiae Practicae, 47 », Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1991.

BOUGARD François, FELLER Laurent, LE JAN Régine (dir.), *Les élites au haut Moyen Âge : Crises et renouvellements*, Actes de la rencontre de l'École Française de Rome (Rome, 6-8 mai 2004), Turnhout, Brepols, 2010.

BOUHOT Jean-Paul, « Explications du rituel baptismal à l'époque carolingienne », dans *Revue des Études Augustiniennes*, XXIV, 1978, p. 278-301.

BOUHOT Jean-Paul, « Le baptême et sa signification », dans *Segni e riti nella chiesa altomedievale in Occidente*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, (Spoleto 11-17 aprile 1985), Spoleto, presso la sede del Centro, 1987, p. 251-268.

BOULHOL Pascal, *Claude de Turin, un évêque iconoclaste dans l'Occident carolingien. Étude suivie de l'édition du « Commentaire sur Josué »*, coll. « Des études augustiniennes. Série Moyen Âge et Temps Moderne, 38 », Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2002.

BOULNOIS Olivier, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (V^e^-XVI^e^ siècle)*, Paris, Seuil, 2008.

BOUREAU Alain, « Les théologiens carolingiens devant les images religieuses, la conjoncture de 825 », dans F. BŒSPFLUG, N. LOSSKY (dir.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France (Paris, 2-4 octobre 1986), Paris, Cerf, 1987, p. 247-262.

BRANDENBURG Hugo, *Le prime chiese di Roma : IV-VII secolo : l'inizio dell'architettura ecclesiastica occidentale*, Milan, Jaca Book, 2004.

BRAUNFELS Wolfgang (dir.), *Karl der Grosse, Lebensewerk und Nachleben*, 4 vol., Düsseldorf, Schwann, 1965-1967.

BRAUNFELS Wolfgang, *Die Welt der Karolinger und ihre Kunst*, München, Georg D. W. Callwey, 1968.

BRÉHIER Louis, *La Querelle des images, VIII^e^-IX^e^ siècles*, Paris, Bloud, 1904.

BRÉHIER Louis, *Les Origines du crucifix dans l'art religieux*, Paris, Bloud, 1904.

BRÉHIER Louis, *Iconographie de l'art chrétien*, t. I, Paris, PUF, 1955.

BROMBERGER Christian, MOREL Alain (dir.), *Limites floues, frontières vives. Des variations culturelles en France et en Europe*, coll. « Ethnologie de la France, cahiers 17 », Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2001.

BROWN Peter, *L'essor du christianisme occidental. Triomphe et diversité (200-1000)*, Paris, Seuil, 1997.

BRUNEAUX Jean-Louis, « Les sanctuaires celtiques de Gournay-sur-Aronde et de Ribemont-sur-Ancre, une nouvelle approche de la religion gauloise », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 141/2, 1997, p. 567-600.

BRUNEAUX Jean-Louis, *Les religions gauloises : rituels celtiques de la Gaule indépendante*, Paris, Errance, 2000 (2^e^ édition).

BRUNO Ilaria, « Le pitture murali di San Salvatore a Barzanò : iconografia, cronologia e contesto (XII secolo) », dans P. PIVA (dir.), *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI-XIII)*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 153-163.

BRUSIN Giovanni, ZOVATTO Paolo Lino, « Concordia e l'abbazia benedittina di Summaga », dans D. ANTONINI (dir.), *Monumenti romani e cristiani di Iulia Concordia*, Pordenone, Lions club, 1960, p. 163-192.

BÜHRER-THIERRY Geneviève, « Raban Maur et l'épiscopat de son temps », dans P. DEPREUX *et al*., *Raban Maur et son temps*, Actes de colloque (Lille-Amiens, 5-8 juillet 2006), coll. « Haut Moyen Âge, 9 »,Turnhout, Brepols, 2010, p. 63-76.

BULLOUGH Donald A., *Carolingian renewal : source and heritage*, New York, Manchester University Press, 1991.

BUTTURINI Francesco, *La pittura frescale dell'anno Mille nella Diocesi di Verona*, Verona, Centro per la formazione professionale grafica, 1987.

CAIAZZA Gabriele, « E il Verbo si fece… Immagine. Dai simboli cruciformi ai crocifissi tridimentionali », dans *Il Cristo ritrovato. Iconografie e altri crocifissi,* Catalogo della mostra omonima, coll. « Bolletino del Gruppo Archeologico Aquileiese, 17 », 2007, p. 3-17.

CAILLET Jean-Pierre, « L'image cultuelle sur l'autel et le positionnement du célébrant (IX^{e}-XIV^{e} siècles) », dans *Hortus artium medievalium*, 11, 2005, p. 139-146.

CAILLET Jean-Pierre, *L'art carolingien*, Paris, Flammarion, 2005.

CANTARELLA Eva, *Les peines de mort en Grèce et à Rome. Origines et fonctions des supplices capitaux dans l'Antiquité classique*, trad. N. Gallet, Paris, A. Michel, 2000.

CANTINO WATAGHIN Gisella, PANI ERMINI Letizia, « Santuari martiriali e centri di pellegrinaggio in Italia fra tarda antichità et alto medioevo », dans *Akten des XII Internationalen Kongress für christliche Archäologie, Bonne, 22-28 septembre 1991*, 1995, p. 123-151.

CARBONELL Eduard, CASSANELLI Robert (dir.), *La Méditerranée et l'art. De Mahomet à Charlemagne*, trad. D. Arasse et C. de Montclos, Paris, Citadelles & Mazenod, 2001.

CARDANI Rossana, « Il Battistero di Riva San Vitale. Una testimonianza artistica del medioevo », dans *Kunst und Architektur in der Schweiz*, 2, 1999, p. 62.

CARMINATI Marco, *Pittura in Lombardia. Il Medioevo e il Rinascimento*, Milano, Electa, 1998.

CARRUTHERS Mary, *Le livre de la mémoire : Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, trad. D. Meur, Paris, Macula, 2002.

CARRUTHERS Mary, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. F. Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2002.

CASTELFRANCHI VEGAS Liana (dir.), *L'art de l'An Mil en Europe, 950-1050*, Paris, Thalia Édition, 2006.

CASTES Albert, « La dévotion privée et l'art à l'époque carolingienne : le cas de Sainte-Maure de Troyes », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 33, 1990, p. 3-18.

CAVALLO Guglielmo (dir.), *Exultet, rotoli liturgici del medioevo meridionale*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1994.

CAVALLO Guglielmo, « Testo e immagine : una frontiera ambigua », dans *Testo e immagine nell' alto medioevo*, Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XLI (Spoleto, 15-21 aprile 1993), I, Spoleto, presso la sede del Centro, 1994, p. 31-64.

CECCHELLI Carlo, « Pittura e scultura carolingie in Italia », dans *I problemi della civiltà carolingia, Settimane di studio del Centro italiano sull'alto Medioevo (Spoleto, 26 marzo-1 april 1953), I*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1954, p. 181-214.

CECCHELLI Carlo, *Il trionfo della Croce. La Croce e i santi segni prima e dopo Costantino*, Roma, Edizioni Paoline, 1964.

CECCHELLI M., *Romarcheologica. Guida alle Antichità della città eterna. vol. XXV-XXVI, Monasteri e diaconi tra l'età tardoantica e l'alto medioevo*, Roma, De Rosa, 2005.

CHARLES-MURRAY Mary, « The Emergence of Christian Art », dans J. SPIER (dir.), *Picturing the Bible : The Earlier Christian Art*, New Haven ; London, 2007, p. 51-63.

CHARRON Pascale, GUILLOUËT Jean-Marie (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, Laffont, 2009.

CHASE Christopher L., « "Christ III", "The Dream of the Rood", and the early christian piety », dans *Viator*, 11, 1980, p. 11-33.

CHAVASSE Antoine, « Les deux rituels romains et gaulois de l'admission au catéchuménat que renferme le sacramentaire gélasien (Vat. Reg. 316.) », dans *Bulletin de la Faculté catholique de Théologie de Lyon*, II, 1948, p. 79-98.

CHAZELLE Celia, *The Cross, the Image and the Passion in Carolingian Thought and Art*, Thèse de doctorat soutenue à Yale University, 1985.

CHAZELLE Celia, « Pictures, Books and the Illiterate : Pope Gregory I's letters to Serenus of Marseilles », dans *Word and Image*, 6, 1990, p. 138-152.

CHAZELLE Celia, « Figure, character, and the glorified body in the carolingian eucharistic controversy », dans *Traditio*, 47, 1992, p. 1-36.

CHAZELLE Celia, *The Crucified God in Carolingian Era : Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2001.

CHAZELLE Celia, « An *Exemplum* of Humility : The Crucifixion Image in the Drogo Sacramentary », dans E. SEARS, T. K. THOMAS (dir.), *Reading Medieval Images. The Art Historian and the Object*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, p. 27-35.

CHAZELLE Celia, « Exegesis in the Ninth-Century Eucharist Controversy », dans C. CHAZELLE, B. VAN NAME EDWARDS (dir.), *The study of the Bible in the*

Carolingian Era, coll. « Medieval Church Studies, 3 », Turnhout, Brepols, 2003, p. 167-187.

CHAZELLE Celia, VAN NAME EDWARDS Burton (dir.), *The Study of the Bible in the Carolingian Era*, coll. « Medieval Church Studies, 3 », Turhnout, Brepols, 2003.

CHAZELLE Celia, « Crucifixes and the liturgy in the ninth-century Carolingian Church », dans M. C. FERRARI, A. MEYER (dir.), *Il Volto Santo in Europa, Culto e immagini del Crocefisso nel Medioevo, Atti del Convegno internazionale (Engelberg, 13-17 settembre 2000)*, Lucca, Istituto Storico Lucchese, 2005, p. 67-93.

CHÉLINI Jean, *L'aube du Moyen Âge : Naissance de la chrétienté occidentale. La vie religieuse des laïcs dans l'Europe carolingienne, 750-900*, Paris, Picard, 1991.

CHEVALIER-ROYER Caroline, « Le Commentaire de Raban Maur sur les Livres des Rois : manuel scolaire à l'usage des moines et guide pratique à l'usage des rois », P. DEPREUX *et al*., *Raban Maur et son temps*, Actes de colloque (Lille-Amiens, 5-8 juillet 2006), coll. « Haut Moyen Âge, 9 »,Turnhout, Brepols, 2010, p. 293-303.

CHRISTE Yves, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, 1996.

CHRISTE Yves, *La vision de Matthieu (Matth. XXIV-XXV). Origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, I, Paris, Klincksieck, 1973.

CONANT Kenneth John, *Carolingian and romanesque architecture, 800-1200*, coll. « The Pelikan History of art », Harmondsworth ; Baltimore ; Mitcham, Penguin Books, 1959.

CONGAR Yves, *L'ecclésiologie du Haut Moyen Âge. De Saint Grégoire le Grand à la désunion entre Byzance et Rome*, Paris, Cerf, 1968.

CONGAR Yves, *L'Église de saint Augustin à l'époque moderne*, Paris, Cerf, 1970.

COOK John Granger, « Envisioning Crucifixion : Light from Several Inscriptions and the Palatine Graffito », dans *Novum Testamentum*, 50, 2008, p. 262-285.

COOK John Granger, « Crucifixion in the West : From Constantine to Recceswinth », dans *Zeitschrift für Antikes Christentum*, 16, 2012, p. 226-246.

CORRIGAN Kathleen Anne, *Politics and visual polemics : iconophile imagery in three ninth-century Byzantine psalters*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1992.

CORRIGAN Kathleen Anne, « Text and Images on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai », dans R. OUSTERHOUT, L. BRUBAKER (ed.), *The Sacred Image East and West*, Urbana, University of Illinois Press, 1995, p. 45-62.

CREISSEN Tomas, « L'aménagement du sanctuaire dans les églises de France avant l'an mil », dans *Hortus Artium Medievalium*, vol. 15/1, 2009, p. 87-103.

CRISCUOLO Ugo, « L'Italia e la Sicilia nella crisi iconoclastica », dans *Società multiculturali nei secoli V-IX : scontri, convivenza, integrazione nel Mediterraneo*

occidentale, Atti delle VII Giornate di studio sull'eta romanobarbarica (Benevento, maggio-giugno 1999), Napoli, Arte tipografica, 2001, p. 143- 160.

CRISCUOLO Ugo, « Croce ed eucarestia nella controversia iconoclastica », dans B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione. Secoli I-inizio XVI*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Napoli, dicembre 1999), vol. III, Napoli, Elio de Rosa Editore, 2007, p. 89-105.

CRIVELLO Fabrizio, SEGRE MONTEL Costanza (dir.), *Carlo Magno e le Alpi. Viaggio al Centro del Medioevo*, Milano, Skira, 2006.

CROQUISON Joseph, « L'iconographie chrétienne à Rome d'après le Liber Pontificalis », dans *Byzantion*, 34, 1964, p. 535-606.

CROQUISON Joseph, « Un précieux monument d'art byzantin de l'ancien trésor de Saint-Pierre : l' « ombelle » de Jean VII », dans *Rivista di Archeologia Cristiana*, 58, 1968, p. 49-105.

CURZI Gaetano, « La decorazione medievale del Oratorio del SS. Salvatore sotto la basilica dei SS. Giovanni e Paolo a Roma », dans *Arte d'Occidente, temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. II, Roma, 1999, p. 607-616.

CUSCITO Giuseppe (dir.), *Il Friuli e l'Istria al tempo di san Paolino d'Aquileia,* Atti della Giornata di Studio, coll. « Antichità Altoadriatiche, 55 », Trieste, Editreg, 2003.

CUSCITO Giuseppe (dir.), *Aquileia dalle origini alla costituzione del Ducato longobardo : l'arte ad Aquileia dal sec. IV al IX*, Atti della XXXVI Settimana di studi aquileiesi, coll. « Antichità Altoadriatiche, 62 », Trieste, Editreg, 2006.

CUSCITO Giuseppe (dir.), *La Basilica di Aquileia : Storia, archeologia ed arte, Atti della XL Settimana di Studi Aquileiesi*, coll. « Antichità altoadriatiche, 69 », Trieste, Editreg, 2010.

CUTLER Anthony, PAPACONSTANTINOU Arietta (dir), *The material and the ideal, Mélanges en l'honneur de Jean. Spieser*, Leiden ; Boston, Brill, 2007.

CUVILLIER Elian, « La croix chez Marc : Approche exégétique et théologique », dans J.-M. PRIEUR (dir.), *La Croix. Représentations théologiques et symboliques*, Actes de la journée d'étude (Strasbourg, 19 septembre 2002), Genève, Labor et Fides, 2004, p. 25-36.

CUVILLIER Jean-Pierre, *L'Allemagne médiévale. Naissance d'un État : VIII^e^-XIII^e^ siècles*, Paris, Payot, 1979.

D'ARCAIS Francesca Flores (dir.), *La pittura nel Veneto. Le origini*, Milano, Electa, 2004.

D'ONOFRIO Giulio, « La teologia della croce in epoca carolingia », dans B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione. Secoli I-inizio XVI*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Napoli, dicembre 1999), vol. II, Napoli, Elio de Rosa Editore, 2007, p. 271-319.

DAGRON Gilbert, « L'iconoclasme et l'établissement de l'orthodoxie (726-847) », dans *Histoire du Christianisme des origines à nos jours*, t. IV, *Évêques, moines et empereurs (610-1054)*, Paris, Desclée, 1993, p. 93-165.

DALMAIS Irénée-Henri, « L'adoration de la croix », dans *La Maison-Dieu*, 45, 1956, p. 76-86.

DALMAIS Irénée-Henri, *Initiation à la liturgie*, Paris, Desclée De Brouwe, 1958.

DALMAIS Irénée-Henri, *Le liturgie orientali*, Roma, Paoline, 1982.

DANIÉLOU Jean, *Les symboles chrétiens primitifs*, Paris, Seuil, 1961.

DANIÉLOU Jean, « Le symbolisme cosmique de la croix », dans *La Maison-Dieu*, 75, 1963, p. 23-36.

DARBY Peter, « Bede, iconoclasm and the Temple of Salomon », dans *Early Medieval Europe*, 21/4, 2013, p. 390-421.

DAVIS-WEYER Caecilia, *Early medieval art, 300-1150. Sources and documents*, New Jersey, Prentice Hall, 1971.

DAVRIL Anselme, PALAZZO Éric, *La vie des moines au temps des grandes abbayes*, Paris, Hachette, 2000.

DE BLAAW Sible, « Jerusalem in Rome and the Cult of the Cross », dans R. L. COLELLA., M. J. GILL, L. A. JENKENS *et al* (dir.), *Pratum Romanum. Richard Krautheimer zum 100. Geburstag*, Wiesbaden, DR. Ludwig Reichert Verlag, 1997, p. 55-73.

DE BOÜARD Michel, « Les graffiti carolingiens de Doué-la-Fontaine (Maine-et-Loire) », dans *Comptes rendus des séances de l'année – Académie des inscriptions et belles-lettres*, 115^{e} année, n° 2, 1971, p. 236-251.

DE BOÜARD Michel, « De l'aula au donjon. Les fouilles de la Motte de la Chapelle à Doué-la-Fontaine (X^{e}-XI^{e} siècle), » dans *Archéologie médiévale*, 3/4, 1973, p. 5-110.

DE BRUYNE Edgard, *Étude d'esthétique médiévale, vol. 1, De Boèce à Jean Scot Erigène*, Genève, Slatkine Reprints, 1975.

DE FRANCOVICH Géza, « Problemi della pittura e della scultura preromanica », dans *I problemi comuni dell'Europa post-carolingia,* Settimana di studio sull'alto medioevo, (Spoleto, 1954), Spoleto, 1955, p. 355-519.

DE JERPHANION Guillaume, « La représentation de la croix et du crucifix aux origines de l'art chrétien », dans *La Voix des Monuments. Notes et études d'archéologie chrétienne*, Paris, Éditions G. Van Oest, 1930, p. 138-164.

DE JONG Mayke, « The empire as *ecclesia* : Hrabanus Maurus and biblical historia for rulers », dans Y. HEN, M. INNES (dir.), *The Uses of the Past in the Early Middle Ages*, Cambridge ; New York, 2000, p. 191-226.

DE LANDSBERG Jacques, *L'art en croix : Le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, Tournai, La Renaissance du livre, 2001.

DE LUBAC Henri, *Corpus Mysticum. Eucharistie et l'Église au Moyen-Âge : Étude historique*, Paris, Cerf, 2009.

DE NIE Giselle, MORRISON Karl F., MOSTERT Marco (dir.), *Seeing the Invisible in late Antiquity and Early Middle Ages*, Papers from « Verbal and Pictorial Imaging : Representing and Accessing Experience of the Invisible, 400-1000 » (Utrecht, 11-13 december 2003), Turnhout, Brepols, 2005.

DE'MAFFEI Fernanda, « Roma, Benevento, S. Vincenzo al Volturno et l'Italia settentrionale », dans *Commentari*, 24, fasc. IV, 1973, p. 255-284.

DE'MAFFEI Fernanda, « Icona, pittore e arte al concilio niceno II », dans *Annuario dell'Institut di Storia dell'arte dell'Università di Roma*, I, 1973-1974, p. 5-104.

DE'MAFFEI Fernanda, « Le arti a San Vincenzo al Volturno. Il ciclo della cripta di Epifanio », dans F. AVAGLIANO (dir.), *Una grande abbazia altomedievale nel Molise : San Vincenzo al Volturno*, Atti del I Convegno di studi sul medioevo meridionale (Venafro-San Vincenzo al Volturno, 19-22 maggio 1982), Montecassino, 1985, p. 269- 352.

DEBIAIS Vincent, « L'écriture dans l'image peinte romane : questions de méthode et perspectives », dans *Viator*, 41, 2010, p. 95-125.

DEBIAIS Vincent, « 2. A propos de la Maiestas Domini de Saint-Yrieix : les relations texte/image » dans C. ANDRAULT-SCHMITT, P. DEPREUX (dir.), *Les chapitres séculiers et leur culture. vie canoniale, art et musique (VI^e^-XIII^e^ siècle)*, Limoges, Pulim, 2014, p. 429-238.

DELARUELLE Étienne, *La piété populaire au Moyen Âge*, Torino, Bottega d'Erasmo, 1975.

DELATTE Armand, DERCHAIN Philippe, *Les intailles magiques gréco-égyptiennes*, Paris, Bibliothèque nationale, 1964.

DELUMEAU Jean-Pierre, HEULLANT-DONAT Isabelle, *L'Italie au Moyen Âge. V^e^-XV^e^ siècle*, Paris, Hachette, 1998.

DEMUS Otto, *La peinture murale romane*, trad. Jacques Chavy, Paris, Flammarion, 1970.

DENIS-BOULET Noelle-Maurice, « Les représentations de la croix dans l'Antiquité chrétienne », dans *La Maison-Dieu*, 75, 1963, p. 52-67.

DEONNA Waldémar, « Les crucifix de la vallée de Saas (Valais) : *Sol et Luna*, histoire d'un thème iconographique », dans la *Revue de l'histoire des religions*, 132/1, 1946, p. 5-47 ; 133, 1947, p. 49-102.

DESCHAMPS Paul, « Peintures murales de l'époque carolingienne et du XIe siècle en France », dans *Comptes rendus des séances de l'année – Académie des inscriptions et belles-lettres*, 95/1, 1951, p. 98-106.

DESCHAMPS Paul, THIBOUT Marc, *La peinture murale en France, Le Haut Moyen Âge et l'époque romane*, Paris, Éditions d'Histoire et d'art, 1951.

DESHMAN Robert, « The exalted servant : the ruler theology of the prayerbook of Charles the Bald », dans *Viator*, 11, 1980, p. 385-432.

DESHUSSES Jean, « Les messes d'Alcuin », dans *Archiv für Liturgiewissenschaft*, XIV, 1972, p. 1-41.

Di GIACOMO Giovanna, *Le case romane sotto la basilica dei SS. Giovanni e Paolo al Celio*, Coll. « Forma Urbis, n° 9 », Roma, ESS, 2007.

DIEBOLD William, « The Carolingian Idol : Exegetes and Idols », dans G. DE NIE, K. F. MORRISON, M. MOSTERT (dir.), *Seeing the Invisible in late Antiquity and Early Middle Ages*, Papers from « Verbal and Pictorial Imaging : Representing and Accessing Experience of the Invisible, 400-1000 » (Utrecht, 11-13 december 2003), Turnhout, 2005, p. p. 445-461.

DINKLER Erich, *Signum Crucis. Aufsätze zum Neuen Testament und zur christlichen Archäologie*, Tübingen, Mohr, 1967.

DODWELL Charles Reginald, *Painting in Europe. 800 to 1200*, Baltimore, Penguin Books, 1971.

DODWELL Charles Reginal, *The Pictorial Arts of the West. 800-1200*, New Haven ; London, Yale University Press, 1993.

DUBREUCQ Alain, « Aménagement du sanctuaire et liturgie carolingienne (VIII^{e}-X^{e} siècle) », dans *Hortus Artium Medievalium*, 15/1, 2009, p. 149-158.

DUBY Georges, *Adolescence de la chrétienté médiévale*, Genève, Skira, 1967.

DUBY Georges (dir.), *Atlas historique*, Paris, Larousse, 2007.

DUCHESNE Louis, « Les titres presbytéraux et les diaconies. Notes sur la topographie de Rome au Moyen Âge », dans *Scripta Minora. Études de topographie romaine et de géographie ecclésiastique*, Rome, École française de Rome, 1973, p. 17-43.

DUCHET-SUCHAUX Gaston (dir.), *L'iconographie : Étude sur les rapports entre textes et images dans l'Occident médiéval*, coll. « Cahiers du Léopard d'Or, 10 », Paris, Le Léopard d'Or, 2001.

DUFOUR-KOWALSKA Gabrielle, *L'Arbre de vie et la croix*, Lausanne, Édition du Tricorne, 1986.

DUMONT Jean-Christian, « Le supplice de la croix » dans B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione. Secoli I-inizio XVI*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Napoli, dicembre 1999), Napoli, Elio de Rosa Editore, 2007, p. 89-93.

DURLIAT Marcel, *Des Barbares à l'an Mil*, Paris, Mazenod, 1985.

EICHLER Hans, « Peintures murales carolingiennes à St Maximin de Trèves », dans *Cahiers archéologiques*, VI, 1952, p. 83-90.

EISLER Robert, « Orphisch-Dionysische Mysterien-Gedanken in der christlichen Antike », dans *Vorträge der Bibliothek Warburg*, II, 1925, p. 334-344.

Émile Mâle (1862-1954). La construction de l'œuvre : Rome et l'Italie, Actes de la table ronde tenue à l'EFR 17-18 juin 2002, coll. « École française de Rome, 345, » Rome, École française de Rome, 2005.

L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Age, Actes du 5ème Séminaire international d'art mural (Saint-Savin, 16-18 septembre 1992), Séminaire international d'art mural, Centre international d'art mural, 1993.

ENGEMANN Josef, « Zur Position von Sonne und Mond bei Darstellungen der Kreuzigung Christi » dans F. W. DEICHMANN (dir.), *Studien zur spätantiken und byzantinischen Kunst*, Bonn, R. Habelt, 1986, p. 95-101.

ENGLEN Alia, FILECITI Maria Grazia (dir.), *Case romane e Antiquarium sotto la basilica dei Ss Giovanni e Paolo al Celio : Guide breve*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2004.

EXNER Matthias, *Die Fresken der Krypta von St. Maximin in Trier und ihre Stellung in der spätkarolingischen Wandmalerei*, Trier, Rheinischen Landesmuseum, 1989.

EXNER Matthias, « Saint-Maximin de Trèves. Relations entre programme artistique et usages liturgiques dans une crypte du haut Moyen Âge », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes du 5e séminaire international d'art mural, Saint-Savin, 1993, p. 35-44.

EXNER Matthias, « Die Wandmalereien der Krypta von St. Georg in Oberzell auf der Reichenau », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58, 1995, p. 153-180.

EXNER Matthias, « Die Wandmalerei im Reich der Karolinger », dans *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 2002.

EXNER Matthias, « "Insula pictores transmiserat Augia Clara". Zur Rolle Reichenauer Maler bei des Ausstattung des Sankt Galler Klosters im 9. Jahrhundert », dans *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 61, 2004, p. 21-30.

FAVREAU Robert (dir.), *Le Supplice et la Gloire : La croix en Poitou*, Poitiers, Somogy éditions d'Art, 2000.

FELLER Laurent, « Aristocratie, monde monastique et pouvoir en Italie centrale au IXe siècle », dans R. LE JAN (dir.), *La royauté et les élites dans l'Europe carolingienne (début du IXe siècle aux environs de 920)*, Villeneuve d'Ascq, Centre d'Histoire l'Europe du Nord-Ouest, 1998, p. 325-345.

FERBER Stanley, « Crucifixion iconography in a group of Carolingian ivory plaque », dans *The art bulletin*, 48, 1966, p. 323-334.

FERRARI Michele Camillo, MEYER Andreas (dir.), *Il Volto Santo in Europa, Culto e immagini del Crocefisso nel Medioevo*, Atti del Convegno internazionale di Engelberg (13-16 septembre 2000), Lucca, Istituto Storico Lucchese, 2005.

FILLITZ Hermann, « Die religiöse Reform und die Bildende Kunst der Karolingerzeit ; die Elfenbein », dans A. A. SCHMID (dir.), *Riforma religiosa e arti nell'epoca carolingia*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna, CLUEB, 1983, p. 59-69.

FOCILLON Henri, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, P. Hartmann, 1938.

FOLZ Robert, *L'idée d'empire en Occident du V^e^ au XIV^e^ siècle*, Paris, Aubier, 1953.

FONSECA Cosimo Damiano (dir.), *La civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia. Ricerche e problemi,* Atti del primo convegno internazionale di studi (Mottola - Casalrotto, 29 settembre - 3 ottobre 1971), Genova, Edizioni dell'Istituto Grafico S. Basile, 1975.

FONSECA Cosimo Damiano, « La vita in grotta dra angeli e Demoni », dans M. BUSSAGLI, M. D'ONOFRIO (dir.) *Le ali di Dio : messageri e guerrieri tra Oriente e Occidente*, Milano, Cinisello Balsamo, 2000, p. 36-39.

FOSSIER Robert (dir.), *Le Moyen Âge, les mondes nouveaux, 350-950*, Paris, A. Colin, 1982.

FOSSIER Robert, *Enfance de l'Europe, X^e^-XII^e^ siècle. Aspects économiques et sociaux*, 2 vol., Paris, PUF, 1989 (2^e^ édition).

FREEMAN Ann, « Carolingian orthodoxy and the fate of the Libri Carolini », dans *Viator*, 16, 1985, p. 65-108.

FREEMAN Ann, « Scripture and images in the Libri carolini », dans *Testo e immagine nell' alto medioevo*, Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XLI (Spoleto, 15-21 aprile 1993), I, Spoleto, presso la sede del Centro, 1994, p. 163-188.

FROLOW Anatole, *La relique de la vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris, Institut français d'études byzantines, 1961.

FRUGONI Chiara, *La voce delle Immagini*. *Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi, 2010.

FUMAGALLI Vito, *Storia d'Italia. Il Regno italico*, vol. 2, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinense, 1978.

GABERSCEK Carlo, « Il rilievo altomedioevale col Crocifisso del Duomo di Grado », dans *Antichità Altoadriatiche*, 38, 1992, p. 285-288.

GABORIT Jean-René, « Peinture murale : Crucifixion », dans *La France romane au temps des premiers Capétiens (987-1152)*, Catalogue d'exposition organisée au Louvre (10 mars – 6 juin 2005), Paris, Hazan, 2005, p. 50-51.

GAEHDE Joachim, *Peinture carolingienne*, Paris, Editions du Chêne, 1977.

GALTIER MARTI Fernando, « L'immagine di Cristo crocifisso tra Oriente et Occidente (secoli V-VIII) », dans A. C. QUINTAVALLE (dir.), *Medioevo mediterraneo : l'Occidente, Bisanzio e l'Islam,* Atti del Convegno internazionale di Studi (Parma, 21-25 settembre 2004), Milano, Electa, 2007, p. 183-193.

GANDOLFO F. , « Il ritratto di commitenza », dans M. ANDALORO, S. ROMANO (dir.), *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milano, Jaca Book, 2000, p. 175-192.

GARNIER François, *Le Langage de l'Image au Moyen Âge*, 2 vol., Paris, Le Léopard d'or, 1982-1989.

GARNIER François, *Thésaurus iconographique : Système descriptif des représentations*, Paris, Le Léopard d'Or, 1984.

GARRISON Edward B., « Contributions to the history of twelfth-century umbro-roman painting, IV, part II », dans *Studies in the History of Medieval Italian Paintings*, vol. 2, 1956, p. 171-197.

GASDIA Vincenzo Eduardo, *La casa pagana-cristiana del Celio*, Roma, Pustet, 1937.

GÉLIS-DIDOT Pierre, LAFFILLÉE Henri, *La peinture décorative en France du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1896.

GERBER Daniel, « La Croix dans la Première Lettre de Paul aux Corinthiens », dans J.-M. PRIEUR (dir.), *La Croix. Représentations symboliques et théologiques*, Genève, Labor et Fides, 2004, p. 11-23.

GIBSON Margaret, « The continuity of Learning (850-1050) », dans *Viator*, VI, 1975, p. 1-13.

GOLDSCHMIDT Adolph, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin, B. Cassirer, 1914-1926.

GOLL Jürg, EXNER Matthias, HIRSCH Susanne, *Müstair : Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia*, trad. L. Veneziano Broccia, Zurich, Neue Zürcher Zeitung, 2007.

GOUDINEAU Christian (dir.), *Religion et société en Gaule*, Paris, Éditions Errance, 2006.

GRABAR André, *Ampoules de Terre Sainte (Monza–Bobbio)*, Paris, Klincksieck, 1958.

GRABAR André, « Peintures du haut Moyen Âge en Italie centrale », dans *Cahiers archéologiques*, XIX, 1969, p. 236-239.

GRABAR André, *L'empereur dans l'art byzantin*, London, Variorium reprints, 1971.

GRABAR André, « L'Iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Âge », dans *Cahiers archéologiques*, 30, 1982, p. 4-24.

GRABAR André, NORDENFALK Carl, *Le Haut Moyen Âge, du quatrième au onzième siècle*, Genève, Skira, 1957.

GREEN Rosalie B., « Typological Crucifixion », dans *Festschrift Ulrich Middeldorf*, 13, 1968, p. 20-23.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT Henri-Léonard, « Iconographie de la croix et du crucifix », dans *Annales archéologiques*, t. XXVI, 1869, p. 5-25, 137-151, 213-231 et 359-379.

GRONDIJS Lodewijk Hermen, « Le Soleil et la lune dans les scènes de Crucifixion », dans *Actes du IV^e Congrès international d'études byzantines (Sofia, septembre 1934)*, I, 1935, p. 250-254.

GRONDIJS Lodewijk Hermen, *L'Iconographie byzantine du Crucifié mort sur la croix*, Bruxelles, Bibliotheca byzantina Bruxellensis, 1947 (2^e édition).

GRONDIJS Lodewijk Hermen, *Autour de l'iconographie byzantine du crucifié mort sur la croix*, Leiden, E. J. Brill, 1960.

GRUBE Ernst, « Majestas und Crucifix. Zum Motiv des Suppedaneums », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 20, 1957, p. 268-287.

GUERREAU Alain, *Le féodalisme, un horizon théorique*, Paris, Le Sycomore, 1980.

GUILLOUËT Jean-Marie, RABEL Claudia (dir.), *Le programme. Une notion pertinente en histoire de l'art médiéval ?*, Paris, Le Léopard d'Or, 2011.

GUNDLACH Wilhelm, « Zwei Schriften des Erzbischofs Hinkmar von Reims, II », dans *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 10, 1889, p. 258-309.

GY Pierre-Marie, « Du baptême pascal des petits enfants au baptême *quamprimum* », dans M. SOT (dir.), *Haut Moyen Âge. Culture, Éducation et Société: études offertes à Pierre Riché*, Nanterre, Éditions Publidix,1990, p. 353-365.

GY Pierre-Marie, « Le culte des saints dans la liturgie d'Occident entre le IX^e et le XIIIe siècle », dans R. FAVREAU (dir.), *Le Culte des saints aux IX^e-XIII^e siècles, Actes de colloque (Poitiers 15-17 septembre 1993)*, Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieurs de civilisation médiévale, 1995, p. 85-89.

HARLEY-MCGOWAN Felicity, « The Narration of Christ's Passion in Early Christian Art », dans J. BURKE (dir.), *Byzantine Narrative, Papers in Honour of Roger Scott*, Melbourne, 2006, p. 221-232.

HARLEY-MCGOWAN Felicity, « The Narration of Christ's Passion in Early Christian Art », dans *Essay in Hohn Burke et al. Byzantine Narrative : Papers in Honour of Roger Scott*, coll. « Byzantina Australiensia, 16 », Melbourne, Australian Association for Byzanine Studies, 2006, p. 221-232.

HARLEY-MCGOWAN Felicity, « Death is Swallowed Up in Victory : Scenes of Death in Early Christian Art and the Emergence of Crucifixion Iconography », dans *Cultural Studies Review*, 2011.

HARLEY-MCGOWAN Felicity, « The Constanza Carnelian and the Development of Crucifixion Iconography in Late Antiquity », dans C. ENTWISTLE, N. ADAMS (dir.), *Gems of Heaven : Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c. AD 200-600*, London, British Museum Press, 2011, p. 214-220.

HARLEY-MCGOWAN Felicity, « The Maskell Passion Ivories and Greco-Roman Art : notes on the iconography of Crucifixion », dans J. MULLINS, J. Nì GHRÁDAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, Four Courts Press, 2013, p. 13-33.

HAUSSHERR Reiner, *Der tote Christus am Kreuz. Zur Ikonographie des Gerokreuzes*, Bonn, s.n., 1963.

HAUTECOEUR Louis, « Le Soleil et la Lune dans les crucifixions », dans *Revue d'archéologie*, 14, 1921, p. 13-32.

HAWTREE Richard, « Christ on the cross in Eriugena's Carmina for Charles the Bald », dans J. MULLINS, J. Nì GHRADAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, Four Courts Press, 2013, p. 125-140.

HAY Dennis, *Europe. The emergence of an idea*, Edimburg, University press, 1957.

HECHT Josef, HECHT Konrad, *Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes*, Sigmaringen, J. Thorbecke, 1979.

HECK Christian (dir.), *Qu'est-ce que nommer ? : L'image légendée entre monde monastique et pensée scolastique*, Actes du colloque du RILMA (Paris, INHA, 17-18 octobre 2008), Turnhout, Brepols, 2010.

HEINEN Heinz, *Frühchristiliches Trier. Von den Anfängen bis zur Völkerwanderung*, Trier, Paulinus, 1996.

HEINZ-MOHR Gerd, « Croce », dans *Lessico di Iconographia Cristiana*, Azzate, Consorzio Artigiano 'L.V.G.', 1995, p. 127-132.

HEITZ Carol, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie*, Paris, SEVPEN, 1963.

HEITZ Carol, « Nouvelles interprétations de l'art carolingien », dans *Revue de l'art*, 1-2, 1968, p. 104-113.

HEITZ Carol, « *Adoratio crucis* : Remarques sur quelques crucifixions pré-romanes en Poitou », dans *Mélanges E.-R. Labande, Études de civilisations médiévales (IX^e^-XII^e^ siècle)*, Poitiers, CESCM, 1974, p. 395-405.

HEITZ Carol, « Architecture et liturgie processionnelle à l'époque préromane », dans *Revue de l'art*, 24, 1974, p. 30-47.

HEITZ Carol, « *More romano*. Problèmes d'architecture et liturgie carolingienne », dans *Roma e l'età carolingia*, Atti delle Giornate di Studio (Spolète, 3-8 maggio 1976), Roma, Multigrafica, 1976, p. 27-37.

HEITZ Carol, *L'architecture carolingienne. Les formes et leurs fonctions*, Paris, Picard, 1980.

HEITZ Carol, « Autels et fêtes des saints (VIII^e^-XI^e^ siècle) », dans *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13, 1982, p. 75-98.

HEITZ Carol, « Eucharistie, synaxe et espace liturgique », dans *Segni e riti nella chiesa altomedievale in Occidente*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, (Spoleto 11-17 aprile 1985), Spoleto, presso la sede del Centro, 1987, p. 609-630.

HEITZ Carol, « L'image du Christ entre 780 et 810 : une éclipse ? » , dans F. BŒSPFLUG, N. LOSSKY (dir.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France (Paris, 2-4 octobre 1986), Paris, Cerf, 1987, p. 229-246.

HEITZ Carol, « Y a-t-il un art de l'an Mil ? », dans *Le paysage monumental de la France autour de l'an Mil*, Paris, Picard, 1987, p. 139-143.

HEITZ Carol, *La France pré-romane. Archéologie et architecture religieuse du Haut MA du VI^e^ siècle à l'an Mille*, Paris, Editions Errance, 1987.

HEITZ Carol, « Passion et Résurrection du Christ à Saint-Pierre-les-Églises », dans P. DE CLERCK *et al.* (dir.), *Rituels. Mélanges offerts au Père Gy*, Paris, Cerf, 1990, p. 313-325.

HEITZ Carol, « *Sepulcrum Domini* : Le sépulcre visité par les Saintes Femmes (IX^e^-XI^e^ siècle) », dans M. SOT (dir.), *Haut Moyen Âge : Culture, Éducation et Société. Études offertes à Pierre Riché*, Nanterre, Éditions Publidix,1990, p. 389-400.

HÉLIOT Pierre, *Du carolingien au gothique : l'évolution de la plastique murale dans l'architecture religieuse du Nord-Ouest de l'Europe (IX^e^-XIII^e^ siècles)*, Paris, Klincksieck, 1966.

HELL Johannes, « Haimo's commentary on Paul. Sources, methods and theology », dans S. SHIMAHARA (dir.), *Études d'exégèse carolingienne : Autour d'Haymon d'Auxerre*, coll. « Haut Moyen Âge, 4 », Turnhout, Brepols, 2010, p. 111-112, [En Ligne] URL : http://brepols.metapress.com/content/tn1228/.

HEN Yitzhak, INNES Matthew (dir.), *The Uses of the Past in the Early Middle Ages*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2000.

HENGEL Martin, *Crucifixion in the ancient world and the folly of the message of the cross*, trad. J. Bowden, London, Fortress Press, 1977.

HENRIET Patrick, « *Mille formis daemon*. Usages et fonctions de la croix dans L'*Hispania* des IX^e^-XI^e^ siècles », dans T. DESWARTE et P. SÉNAC (dir.), *Guerre,*

pouvoirs et idéologies dans l'Espagne chrétienne aux alentours de l'an mil, Actes du Colloque international du Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale (Poitiers-Angoulême, 26-28 septembre 2002), Turnhout, Brepols, 2005, p. 163-181.

HERMANS Théo, *Origène. Théologie sacrificielle du sacerdoce des chrétiens*, coll. « Théologie historique, 102 », Paris, Beauchesne,1996.

HESBERT Jean-René, *Le problème de la transfixion du Christ dans les traditions : biblique, patristique, iconographique, liturgique et musicale*, Paris ; Tournai ; Rome, Desclée & Cie, 1940.

HETHERINGTON Paul, *Pietro Cavallini. A Study in the Art of Late Medieval Rome*, London, Sagittarius Press, 1979.

HIRSCH Suzanne, « Welt ordnen. Das Gliederungssystem der karolingischen Fresken in St. Johann zu Müstair », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie un Kunstgeschichte*, 70/3, 2013, p. 161-183.

HODGES Richard, MITCHELL John, « The San Vincenzo Project, 1982. The Third Interim Report. Archeology-Art-Territory », dans *Archeologia Medievale*, 10, 1983, p. 363-380.

HUBERT Jean, « Quelques sources de l'art carolingien », dans *I Problemi della civiltà carolingia,* Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 26 marzo-1 Aprile 1953), Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1954, p. 215-225.

HUBERT Jean *et al.*, *L'empire carolingien*, Paris, Gallimard, 1968.

HUBERT Jean, PORCHER Jean, VOLBACH Wolfgang Fritz, *L'Europe des invasions*, coll. « L'Univers des formes », Paris, Gallimard, 1967.

HUYS Viviane, VERNANT Denis, *L'indisciplinaire de l'art*, Paris, PUF, 2012.

I problemi comuni dell'Europa post-carolingia, Settimane di studio sull'alto medioevo (Spoleto, 1954), Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo,1955.

I Problemi della civiltà carolingia, Settimane di Studio del Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo (Spoleto, 26 marzo-1 Aprile 1953)*,* Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 1954.

IHM Christa, *Die Programme der christlichen Apsismalerei, vom 4. Jahrhundert bis zur Mitte des 8. Jahrhunderts*, Stuttgart, 1992.

IMBERT Jean, *Histoire du droit et des institutions de l'Église en Occident*, t. V, vol. 2, *Les temps* carolingiens *(741-891). L'Église : la vie des fidèles*, Paris, Cujas, 1996.

IOGNA-PRAT Dominique, « La Croix, le moine et l'empereur : Dévotion à la Croix et théologie politique à Cluny autour de l'an Mil », dans M. SOT (dir.), *Haut Moyen Âge. Culture, Éducation et Société: études offertes à Pierre Riché*, Nanterre, Éditions Publidix, 1990, p. 449-475.

IOGNA-PRAT Dominique, *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam, 1000-1150*, Paris, Aubier, 1998.

IOGNA-PRAT Dominique, « Lieu de culte et exégèse liturgique à l'époque carolingienne », dans C. CHAZELLE, B. VAN NAME EDWARDS (dir.), *The Study of the Bible in the Carolingian Era*, coll. « Medieval Church Studies, 3 », Turhnout, Brepols, 2003, p. 215-244.

IOGNA-PRAT Dominique, *La Maison Dieu. Une histoire monumentale de l'Église au Moyen Âge*, Paris, Seuil, 2006.

IOGNA-PRAT Dominique, « L'espace sacramentel de l'Église », dans *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, hors-série n°7, 2013, p. 2-23.

IOGNA-PRAT Dominique, PALAZZO ÉRIC, RUSSO Daniel (dir.), *Marie : Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, Beauchesne, 1996.

JAKOBS Dörthe, REICHWALD Helmut F., « Untersuchungsergebnisse und Maβnahmen der jüngsten Restaurierung von St. Georg, Reichenau-Oberzell, II, Die Wandmalerei in der Krypta und ihr Zusammenhang mit dem baulichen Gegebenheiten », dans *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 4, 1990, p. 319-333.

JANTZEN Hans, *Ottonische Kunst*, München, München Verlag, 1947.

JÁSZAI Geza, « Crocifisso », dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. V, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1994, p. 577-586.

JOLIVET-LÉVY Catherine, « Le canon 82 du Concile Quinisexte et l'image de l'Agneau : À propos d'une église inédite de Cappadoce », dans *Deltion tês Christianikês Archaiologikês Hetaireias*, IV, 17, 1993-1994, p. 45-52. [En ligne] URL : http://www.deltionchae.org.

JOLIVET-LÉVY Catherine, *La Cappadoce médiévale : images et spiritualité*, Paris, Zodiaque, 2001.

JOLLES André, *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.

JORDAN William Chester, « Stephaton : the Origin of the name », dans *Classical Folia*, 33, 1979, p. 83-86.

JORDAN William Chester, « The last tormentor of Christ : an image of the jew in ancient and medieval exegesis, art, and drama », dans *The Jewish Quarterly Review*, LXXVIII, 1987, p. 21-47.

JOUNEL Pierre, « Le culte de la croix dans la liturgie romaine », dans *La Maison Dieu*, 75, 1963, p. 68-91.

KALBY Gino, « Insediamenti rupestri della Campania », dans *La Civiltà rupestre medioevale nel Mezzogiorno d'Italia. Ricerche e problemi*, Atti del Primo convegno internazionale di studi, Mottola-Casalrotto, 29 settembre – 3 ottobre 1971, Genève, 1975, p. 153-172.

KANTOROWICZ Ernst Hartwig, *Laudes Regiae. Une étude des acclamations liturgiques et du culte du souverain au Moyen Âge*, trad. A. Wijffels, Paris, Fayard, 2004.

KARTSONIS Anna D., *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton, Princeton University Press, 1996.

KESSLER Herbert L., « *Caput et speculum omnium ecclesiarum* : Old St. Peter's and church decoration in medieval Latium », dans W. TRONZO (dir.), *Italian Church Decoration in the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, forms and regional traditions, Ten contributions to a colloquium held at the Villa Spelman (Florence)*, Bologne, Nuova Alfa ed., 1989, p. 119-146.

KESSLER Herbert L., « "Pictures Fertile with Truth" : How Christians Managed to Make Images of God without Violating the Second Commandment », dans *Journal of the Walters Art Gallery*, 49/50, 1991, p. 53-65.

KESSLER Herbert L., *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art,* Philadelphia, University of Pennsylvania Pr., 2000.

KESSLER Herbert L., « Rome's place between Judaea and Francia in Carolingian art », dans *Roma fra Oriente e Occidente*, settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, presso la sede del Centro, 2002, p. 695-718.

KESSLER Herbert L., *Old St. Peter's and Church décoration in medieval Italy*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2002.

KESSLER Herbert L., « Corporeal Texts, Spiritual Paintings and the Mind's Eye », dans M. HAGEMAN, M. MOSTERT (dir.), *Reading images and texts. Medieval images and texts as forms of communication*, Papers from the Third Utrecht Symposium on medieval literacy (Utrecht, 7-9 decembre 2000), Turnhout, Brepols, 2005, p. 9-62.

KESSLER Herbert L., « Storie sacre e spazi consacrati : La pittura narrativa nelle chiese medievali fra IV e XII secolo », dans P. PIVA (dir.), *Arte medievale nel contesto (300-1300) : funzione, iconografia, tecniche*, Milano, Jaca Book, 2006, p. 435-462.

KESSLER Herbert L., *Neither God nor Man. Words, Images and the Medieval Anxiety about art*, Fribourg-Berlin-Vienne, Rombach Verlag, 2007.

KESSLER Herbert L., « Image and Object : Christ's Dual Nature and the Crisis of Early Medieval Art », dans *The long Morning, Miscellanae francescana*, 2008, p. 413-439.

KESSLER Herbert L., « A Sanctifying Serpent : Crucifix as Cure », dans K. F. MORRISON (dir.), *Studies on Medieval Empathies*, Turnhout, Brepols, 2013, p. 161-185.

KESSLER Herbert L., SIMPSON Marianna S. (dir.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, coll. « Studies in the History of Art, 16 », Washington, National Gallery of Art, 1985.

KIRBY Elizabeth Ann, « The serpent at the foot of the cross, 850-1050 », dans A. A. SCHMID (dir.), *Riforma religiosa e arti nell'epoca carolingia*, Atti del XXIV Congresso internazionale di Storia dell'arte, Bologna, 10-18 settembre 1979, Bologna, CLUEB, 1983, p. 129-134.

KITZINGER Beatrice, « The liturgical cross and the space of the Passion : the diptych of Angers MS 24 », dans J. MULLINS, J. Nì GHRADAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, Four courts press, 2013, p. 141-159.

KITZINGER Beatrice, « The Instrumental Cross and the Use of the Gospel Book, Troyes, Bibliothèques Municipale MS 960 », dans *Different Visions : A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, Issue 4, 2014, p. 1-33, [En ligne], URL : http://differentvisions.org/the-instrumental-cross-and-the-use-of-the-gospel-book-troyes-bibliotheque-municipale-ms-960/.

KITZINGER Ernst, « The Cult of images in the age before iconoclasm », dans *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, p. 83-150.

KOCH Guntram, *Frühchristiliche Sarkophage*, München, Verlag C. H. Beck, 2000.

KONIGSON Eli, *L'espace théâtral médiéval*, Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1975.

KOSHI K., « Die Wandmalereien in der Krypta der St Georgskirche zu Reichenau-Oberzell », dans *Aachener Kunstblätter*, 60, 1994, p. 87-96.

KRÖNERT Klaus, *L'exaltation de Trèves. Écriture hagiographique et passé historique de la métropole mosellane (VIII^e^-XI^e^ siècle)*, coll. « Beihefte der Francia, 70 », Ostfildern, J. Thorbecke, 2010.

KUBACH Hans Erich, *L'art de l'empire au début du MA : art carolingien, art ottonien*, trad. F. de Grandmaison, Paris, A. Michel, 1973.

KÜNSTLE Karl, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgau, Freiburg im Breisgau, Herder, 1926-1928, 2 vol.

KUPFER Marcia, « The cult of images in light of pictorial graffiti at Doué-la-Fontaine », dans *Early Medieval Europe*, 19/2, 2011, p. 125-152.

LADNER Gerhart B., « The So-called Square Nimbus », dans *Mediaeval Studies*, 3, 1941, p. 15-45.

LADNER Gerhart B., « The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversies », dans *Dumbarton Oaks Papers*, 7, 1953, p. 1-34.

LAMMERS Walther, « Ein karolingisches Bildprogramm in der Aula regia von Ingelheim », dans *Festschrift für Hermann Heimpel,* vol. 3, Göttingen, Vandenheock & Ruprecht, 1972, p. 226-289.

LAUWERS Michel, « Les femmes et l'eucharistie dans l'Occident médiéval : interdits, transgressions, dévotions », dans N. BÉRIOU *et al.*, *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, Paris, Institut d'Études Augustiniennes, 2009, p. 445-476.

LAVIN ARONBERG Marilyn, *The place of narrative : mural decoration in italian churches, 431-1600*, London, The university of Chicago press, 1994.

LAZAREV Victor Nikitic, « L'arte bizantina e particolarmente la pittura in Italia nell'alto Medioevo », dans *L'Oriente cristiano nella storia della civiltà*, Atti del Convegno internazionale (Roma, Firenze, 31 marzo – 4 aprile 1963), Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1964, p. 661-669.

LE GOFF Jacques, LOBRICHON Guy (dir.), *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma*, Actes de la Rencontre de Cerisy-la-Salle (juillet 1991), Paris, Le Léopard d'Or, 1997.

LE GOFF Jacques, SCHMITT Jean-Claude (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999.

LE MAÎTRE Philippe, « Image du Christ, image de l'empereur. L'exemple du culte du Saint-Sauveur sous Louis le Pieux », dans *Revue d'histoire de l'Église de France*, 68, n° 181, 1982, p. 201-212.

LECLERCQ Henri, « Calvaire », dans H. LECLERCQ, F. CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. II, 2, Paris, Letouzey et Ané, 1920-1953, col. 1755-1756.

LECLERCQ Henri, « Croix et crucifix », dans H. LECLERCQ, F. CABROL, *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, vol. III/2, Paris, Letouzey et Ané, 1914, col. 3045-3090.

LECLERCQ Henri, « Soleil », dans H. LECLERCQ, F. CABROL *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, t. III, Paris, Letouzey et Ané, 1914, col. 1577-1585.

LECLERCQ Jean, « La dévotion médiévale envers le crucifié », dans *La Maison-Dieu*, 75, 1963, p. 119-132.

LEESTI Elizabeth, « Carolingian Crucifixion Iconography : An Elaboration of a Byzantine Theme », dans *Racar*, 20, 1993, p. 3-15.

LORENZONI Giovanni, *Monumenti di età carolingia. Aquileia. Cividale. Malles. Münster*, Padoue, Antenore, 1974.

LORÉS Immaculada, *El monestir de Sant Pere de Rodes*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 2002.

MALRAUX André, *Œuvres complètes,* vol. IV : *Écrits sur l'art, 1*, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 2004.

MANCHO Carles, « La peinture dans le cloître : l'exemple de Sant Pere de Rodes », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxà*, 34, 2003, p. 115-133.

MANCHO Carles, *La peinture murale du haut Moyen Âge en Catalogne (IX^e^-X^e^ siècle)*, Turnhout, Brepols, 2013.

MARCIONETTI Isidoro, *Il battistero di Riva San Vitale : Storia, arte, liturgia*, Lugano, Tip. N. Mazzuconi, 1978.

MARROU Henri-Irénée, « L'origine orientale des diaconies romaines », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 57, 1940, p. 95-142.

MARTIMORT Aimé-Georges, *L'Église en prière. Introduction à la liturgie*, t. II : *L'Eucharistie*, Paris, Desclée, 1983.

MARTIMORT Aimé-Georges (dir.), *L'Église en prière. Introduction à la liturgie*, t. III : *Les sacrements*, Paris, Desclée,1984.

MARTIMORT Aimé-Georges, *Les lectures liturgiques et leurs livres*, coll. « Typologie des sources du Moyen Âge occidental », Turnhout, Brepols, 1992.

MARTIN John, « The dead Christ on the Cross in Byzantine Art », dans K. WEITZMANN (dir.), *Late Classical and Medieval Studies in Honor of Albert Matthias Friend Jr.*, Princeton, Princeton University Press, 1955, p. 189-196.

MASELLI SCOTTI Franca, MANDRUZZATO Luciana, TIUSSI Cristiano, « Chiesa dei Pagani. Saggi di scavo 1999 », dans *Aquileia Nostra*, 70, 1999, p. 377-383.

MASTROCINQUE Attilio, « Orpheos Bakchikos », dans *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, 97, 1993, p. 16-24.

MATTHIAE Guglielmo (dir.), *Le Chiese di Roma dal IV al X secolo*, Bologna, Cappelli Editore, 1962-1963.

MAYEUR Jean-Marie, PIETRI Charles, VAUCHEZ André et VENARD Marc, *Histoire du christianisme des origines à nos jours. Evêques, moines et empereurs (610-1054)*, t. IV, Paris, Desclée, 1993.

MAZZA Enrico, « Il culto della croce nella liturgia del venerdi santo nell'altomedioevo », dans B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione. Secoli I-inizio XVI*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Napoli, dicembre 1999), Napoli, Elio de Rosa Editore, 2007, p. 39-54.

MC CORMICK Michael, « Textes, images et iconoclasme dans le cadre des relations entre Byzance et l'Occident, carolingien », dans *Testo e immagine nell' alto medioevo*, Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XLI (Spoleto, 15-21 aprile 1993), I, Spoleto, presso la sede del Centro, 1994, p. 95-158.

MC KITTERICK Rosamund, *Histoire et mémoire dans le monde carolingien*, coll. « Culture et sociétés médiévales, 16 », Turnhout, Brepols, 2009.

MEDEA Alba, « La pittura bizantina nell'Italia meridionale nel Medioevo (V-XIII secolo) », in *L'Oriente cristiano nella storia della Civiltà*, *Atti del Convegno*

Internazionale Roma-Firenze, 1963, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1964 p. 719-776.

MÉHU Didier, « L'évidement de l'image ou la figuration de l'invisible corps du Christ (IX^e^-XI^e^ siècle) », dans *Images Re-vues*, 11, 2013, p. 2-37, [En ligne], URL : http://imagesrevues.revues.org/3384.

MENOZZI Daniele, *Les images. L'Église et les arts visuels*, Paris, Cerf, 1991.

MEYVAERT Paul, DAVRIL Anselme, « Théodulfe et Bède au sujet des blessures du Christ », dans *The Art of Words* ou *Revue Bénédictine*, 113, 2003, p. 71-79.

MICHEL André (dir.), *Histoire de l'art,* t. 1 : *Depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*. *Des débuts de l'art chrétien à la fin de la période romane*, Paris, A. Colin, 1905.

MILLET Gabriel, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles*, Paris, E. de Boccard, 1914.

MILNER Christine, « "Lignum Vitae" or "Crux Gemmata" ? The Cross of Golgotha in the Early Byzantine Period », dans *Byzantine and Modern Greek Studies*, 20, 1996, p. 77-99.

MITCHELL John, « *The Painting from 1980-81. Excavations at San Vincenzo al Volturno* », dans *Archeologia Medievale*, 9, 1982, p. 311-318.

MITCHELL John William Thomas, *Iconologie : Image, texte, idéologie*, trad. M. Boidy, S. Roth, coll. « Penser/Croiser », Paris, Les Prairies ordinaires, 2009.

MONNERET Jean-Luc, *L'Évangile dans tous ses états*, Paris, Éditions Dervy, 2005.

MOREL Philippe, ARASSE Daniel, D'ONOFRIO Mario, *L'art italien. Du IV^e^ siècle à la Renaissance*, coll. « L'Art des Grandes Civilisations », Paris, Citadelles & Mazenod, 1997.

MULLINS Juliet, Nì GHRADAIGH Jenifer et HAWTREE Richard (dir.), *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, Four Courts Press, 2013.

MURRAY C., « Kreuz III – Alte Kirche », dans *Theologische Realenzykopädie*, 19, 1990, p. 726-732.

MURRAY Griffin, « Irish crucifixion plaques : a reassessment », dans J. MULLINS, J. Nì GHRÁDAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, Four Courts Press, 2013, p. 286-317.

NEES Lawrence, *Early Medieval Art,* Oxford ; New York, Oxford University Press, 2002.

NEES Lawrence, « On the image of Christ crucified in early medieval art », dans M. C. FERRARI, A. MEYER (dir.), *Il Volto Santo in Europa, Culto e immagini del Crocefisso nel Medioevo, Atti del Convegno internazionale (Engelberg, 13-17 settembre 2000)*, Lucca, Istituto Storico Lucchese, 2005, p. 347-385.

NELSON Robert S., COLLINS Kristen M. (dir.), *Holy Image, Hallowed Ground. Icons from Sinai*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2007.

NÍ GHRÁDAIGH Jenifer, « Towards an motive Christ ? Changing depictions of the crucifixion on the Irish High Cross », dans J. MULLINS, J. NÌ GHRÁDAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, Four Courts Press, 2013,p. 262-285.

NOBLE Thomas F. X., *Images, iconoclasm and the Carolingian*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009.

NORDHAGEN Per Jonas, « The mosaics of John VII (705-707 A.D.). The mosaic fragments and their technique », dans *Acta Ad Archeologiam et Artivm Historiam Pertinentia*, 2, 1965, p. 121-166.

NORDHAGEN Per Jonas, *The frescoes of John VII (A.D. 705-707) in Santa Maria Antiqua in Rome*, coll. « *Acta ad archaeologiam et atrium historiam pertinentia*, 3 », Rome, L'Erma di Bretschneider, 1968.

NORDHAGEN Per Jonas, « Italo-Byzantine Wall-paintings in the early Medieval », dans A. GUILLOU, *Bisanzio, Roma e l'Italia nell'Alto Medioevo*, Spoleto, Centro Italiano di studi sull'alto medioevo, 1988, p. 593-624.

NOREEN Kirstin, « Lay Patronage and the Creation of Papa Sanctity during the Gregorian Reforme : The Case of Sant'Urbano alla Caffarella, Rome », dans *Gesta*, 40/1, 2001, p. 39-59.

O'REILLY Jennifer, « Seeing the crucified Christ : image and meaning in early Irish manuscript art », dans J. MULLINS, J. NÌ GHRÁDAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, Four Courts Press, 2013, p. 52-82.

OHLIG Karl-Heinz, *Christologie, II, Du Moyen Âge à l'époque contemporaine*, Paris, Cerf, 1996.

OROFINO Giulia, « Benedettini, Pittura, miniature e arti suntuarie », dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1992, p. 346-355.

OROFINO Giulia (dir.), *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, Cassino, Edizioni dell'Università degli studi, 2000.

OSBORNE John, « Early Medieval Wall Painting in the Catacomb of San Valentino, Rome », dans *Papers of the British School at Rome*, XLIX, 1981, p. 82-90.

OSBORNE John, « The christological scenes in the nave of the lower Church of San Clemente, Rome », dans *Medieval Lazio*, 125, 1982, p. 237-285.

OSBORNE John, BRANDT Rasmus J., MORGANTI Giuseppe (dir.), *Santa Maria Antiqua al Foro Romano : Cento anni dopo,* Atti del colloquio internazionale (Roma, 5-6 maggio 2000), Roma, Campisano, 2004.

OTTE Heinrich, « Zur Staurologie und zur Ikonographie des Crucifixus » dans *Jachbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen*, n° 6, 1885, p. 164-170.

OUSTERHOUT Robert, BRUBAKER Leslie (dir.), *The Sacred Image East and West*, Urbana, University of Illinois Press, 1995.

PACE Valentino (dir.), *L'VIII secolo : un secolo inquieto,* Atti del Convegno internazionale di studi (4-7 dicembre 2008, Cividale del Friuli), Cividale del Friuli, BPR, 2010.

PACE Valentino, « Una rara presenza : i vescovi greci. L'iconografia e la devozione come aspetti della "maniera greca" », dans *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'œuvre, Mélanges en hommage à Xavier Barral i Altet*, Paris, Picard, 2012, p. 806-812.

PÄCHT Otto, *Questions de méthode en histoire de l'art*, trad. J. Lacoste, Paris, Éditions Macula, 1994.

PALAZZO Éric, « Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et le décor monumental dans les églises du Moyen Âge », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge*, Actes du 5e Séminaire international d'art mural, Saint-Savin, Centre international d'art mural, Cahier n°2, 1993, p. 45-56.

PALAZZO Éric, *Le Moyen Âge. Des origines au XIIIe siècle*, Paris, Beauchesne, 1993.

PALAZZO Éric, « Iconographie et liturgie dans les études médiévales aujourd'hui : un éclairage méthodologique », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 41-1, 1998, p. 65-69.

PALAZZO Éric, « La Liturgie de l'Occident médiéval autour de l'an mil. État de la question », dans *Cahiers de civilisation médiévale*, 43, 2000, p. 371-394.

PALAZZO Éric, « Art et liturgie au Moyen Âge, réflexions méthodologiques », dans *Art et Liturgie au Moyen Âge*, Actes du colloque du 3e cycle roman des Lettres, 2005, 56 (1), p. 46-53.

PALAZZO Éric, *L'espace rituel et le sacré dans le christianisme : La liturgie de l'autel portatif dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Turnhout, Brepols, 2008.

PALAZZO Éric, « Raban Maur et la liturgie : État de la question et nouvelles perspectives », dans P. DEPREUX *et al*., *Raban Maur et son temps*, Actes de colloque (Lille-Amiens, 5-8 juillet 2006), coll. « Haut Moyen Âge, 9 »,Turnhout, Brepols, 2010, p. 355-366.

PALAZZO-BERTHOLON Bénédicte, « Les peintures de Saint-Pierre-les-Églises sont-elles carolingiennes ? Le nouvel éclairage des datations au radiocarbone », dans *Revue Historique du Centre-Ouest*, IV/2, 2005, p. 335-349.

PANOFSKY Erwin, *Essai d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance,* Paris, Gallimard, 1990.

PARISSE Michel, « Empire », dans J. LE GOFF, J.-C. SCHMITT (dir.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 346-359.

PEEBLES Rose Jeffries, *The Legend of Longinus in Ecclesiastical Tradition and in English Literature, and its connection with the Grail*, Baltimore, J. H. Furst, 1911.

PELIKAN Jaroslav, *La tradition chrétienne, Histoire du développement de la doctrine,* t. 1*: L'émergence de la tradition catholique, 100-600,* trad. P. Quillet, coll. « Théologiques », Paris, PUF, 1994.

PELIKAN Jaroslav, *La tradition chrétienne, Histoire du développement de la doctrine,* t. 3 : *Croissance de la théologie médiévale, 600-1300*, trad. A.-S. Martin et J. Pillone-Portet, coll. « Théologiques », Paris, PUF, 1994.

PERRIN Michel, *L'iconographie de la* Gloire à la sainte croix *de Raban Maur,* Turnhout, Brepols, 2009.

PERRIN Michel, « Les lectures de Raban Maur pour l'*In honorem Sanctae Crucis* : ébauche d'un bilan », dans P. DEPREUX *et al*., *Raban Maur et son temps*, Actes de colloque (Lille-Amiens, 5-8 juillet 2006), coll. « Haut Moyen Âge, 9 »,Turnhout, Brepols, 2010, p. 219-258.

PERTUSI PUCCI Francesca, « I crocifissi lignei in abito regale e sacerdotale. Ipotesi Sulla origine e diffusione di un culto », dans G. ROSSETTI (dir.), *Santa Croce et Santo Volto. Contributi allo studio del Salvatore (secoli IX-XV)*, coll. « Piccola Biblioteca Gisem, 17 », Pisa, GISEM-ETS, 2002, p. 87-118.

PETERSON Erik, « La croce e la Preghiera verso Oriente », dans *Ephemerides Liturgicae*, 61, 1945, p. 52-68.

PIAZZA Simone, « Une communion des apôtres en Occident : le cycle pictural de la Grotta del Salvatore », dans *Cahiers archéologiques,* 47, 1999, p. 137-158.

PIAZZA Simone, *Pittura rupestre medievale : Lazio et Campania settentrionale. Secoli VI-XIII*, Roma, École Française de Rome, 2006.

PIAZZA Simone, « Pittura "beneventana" ? Questioni storiografiche e nuove acquisizioni », dans C. A. QUINTAVALLE (dir.), *Medioevo : Arte e Storia.* Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007), Milano, Electa, 2008, p. 367-384.

PICARD Gilbert-Charles, *Les trophées romains. Contribution à l'histoire de la Religion et de l'Art triomphal de Rome*, Paris, E. de Broccard, 1957.

PICARD Jean-Charles, « Ce que les textes nous apprennent sur les équipements et le mobilier liturgique nécessaires pour le baptême dans le Sud de la Gaule et l'Italie du Nord », dans *Actes du XI^e^ Congrès international d'archéologie chrétienne (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 septembre 1986)*, Rome, École française de Rome, 1989, p. 1451-1468.

PICARD Jean-Michel, « Chemin de croix », dans *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, Beauchesne, 1953, II. 2, col. 2576-2606.

PICASSO Giorgio, « Riti eucaristici nella società altomedievale. Sul significato storico del trattato eucharistico di Pascasio Radberto » dans *Segni e riti nella chiesa altomedievale in Occidente*, Settimane di Studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, (Spoleto 11-17 aprile 1985), Spoleto, presso la sede del Centro, 1987, p. 505-526.

PIVA Paolo (dir.), *Pittura murale del Medioevo lombardo. Ricerche iconografiche (secoli XI-XIII)*, Milano, Jaca Book, 2006.

PIVA Paolo (dir.), *Art médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, Paris, Picard, 2010.

POCKNEE Cyril Edward, *Cross and Crucifix In Christian Worship and Devotion*, London, Mowbray, 1962.

POILPRÉ Anne-Orange, *Maiestas Domini. Une image de l'Église en Occident (V^e^-IX^e^ siècle)*, Paris, Cerf, 2005.

POILPRÉ Anne-Orange, « Représenter la vie du Christ au temps de Charlemagne », conférence donnée à l'occasion du colloque du Deutsches Historisches Institut « Charlemagne : les temps, les espaces, les hommes. Construction et déconstruction d'un règne » (Paris, 26-28 mars 2014), en podcast sur le site : http://www.dhi-paris.fr/de/home/veranstaltungen/podcast/charlemagne.html.

POLY Jean-Pierre, BOURNAZEL Éric, *La mutation féodale, X^e^-XII^e^ siècle*, Paris, PUF, 2004 (3^e^ édition).

PONTANI Anna, « Note sull'esegesi e l'iconografia del *titulus crucis* », dans *Aevum. Rassegna di scienze storiche linguistiche e filologiche*, 77/1, 2003, p. 137-185.

PRANDI Adriano (dir.), *L'art dans l'Italie méridionale, Aggiornamento dell'opera di Émile Bertaux*, Rome, École française de Rome, 1978.

PRIEUR Jean-Marc, « La dimension cosmique de la crucifixion du Christ et de la croix dans la littérature chrétienne ancienne », dans *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, 1998, 78, p. 39-56.

PRIEUR Jean-Marc, *La Croix. Représentations théologiques et symboliques*, Actes de la journée d'étude (Strasbourg, 19 septembre 2002), Genève, Labor et Fides, 2004.

PRIEUR Jean-Marc, *La Croix chez les Pères (du II^e^ au début du IV^e^ siècle)*, coll. « Cahiers de Biblia Patristica, 8 », Strasbourg, Université Marc Bloch, 2006.

PRIEUR Jean-Marc, *La croix dans la littérature chrétienne des premiers siècles*, coll. « Traditio Christiana, XIV », Bern ; Berlin ; Bruxelles ; Francfort ; New York ; Oxford ; Vienne, P. Lang, 2006.

QUINTAVALLE Arturo Carlo (dir.), *Medioevo mediterraneo : l'Occidente, Bisanzio e l'Islam,* Atti del Convegno internazionale di Studi (Parma, 21-25 settembre 2004), Milano, Electa, 2007.

RAAIJMAKERS Janneke, « World, image and relics : Hrabanus Maurus and the cult of saints (820s-840s) », dans P. DEPREUX *et al*., *Raban Maur et son temps*, Actes de colloque (Lille-Amiens, 5-8 juillet 2006), coll. « Haut Moyen Âge, 9 », Turnhout, Brepols, 2010, p. 391-392.

RABE Susan A., *Faith, Art, and Politics at Saint-Riquier. The symbolic Vision of Angilbert*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994.

RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *L'arte in Italia. Dal secolo V al secolo XI. Da Roma ai Comuni*, Rome, G. Casini, 1968.

RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Art roman, VIII^e^-XII^e^ siècle*, Paris, Hachette, 1981.

RAGGHIANTI Carlo Ludovico, *Prius Ars. Arte in Italia dal secolo V al secolo X*, ed. A. Caleca, Lucca, Fondazione Ragghianti studi sull'arte, 2010.

RASMUSSEN Niels Krogh, PALAZZO Éric, « Messes privées, livre liturgique et architecture. À propos du ms. Paris, Arsenal 610 et de l'église abbatiale de Reichenau-Mittelzell », dans *Revue des Sciences Philosophiques et Théologiques*, t. 72, 1988, p. 77-88.

RAUWEL Alain, « Théologie de l'eucharistie et valorisation de l'autel à l'âge roman », dans *Hortus Artium Medievalium*, 11, 2005, p. 177-182.

RAW Barbara Catherine, *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1990.

RÉAU Louis, *La décoration murale au Moyen-âge. II, La fresque***,** Paris, Éditions Centre-Racine, 1946.

RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien, t. II : Iconographie de la Bible, vol. 2. Nouveau Testament*, Paris, PUF, 1957.

REEKMANS Louis, « L'implantation monumentale chrétienne dans le paysage urbain de Rome de 300 à 850 », dans *Actes du XI^e^ congrès international d'archéologie chrétienne (Lyon, Vienne, Grenoble, Genève, Aoste, 21-28 septembre 1986)*, Rome, École française de Rome, 1989, p. 861-916.

REIL Johannes, *Die frühchristliche Darstellungen der Kreuzigung Christi*, Leipzig, Dieterich, 1904.

REIL Johannes, *Christus am Kreuz in der Bildkunst der Karolingerzeit*, coll. « Studien über christliche Denkmäler », Leipzig, Dieterich, 1930.

RENAUT Luc, « La description d'une croix cosmique par Jean de Gaza, poète palestinien du VI^e^ siècle », dans R. FAVREAU, M.-H. DEBIÈS (dir.), *Iconographica, Mélanges offerts à Piotr Skubiszewski*, Poitiers, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1999, p. 211-220.

RENAUT Luc, « La croix aux quatre premiers siècles », dans R. FAVREAU (dir.), *Le supplice et la gloire*, Poitiers, Somogy, 2000, p. 12-22.

RENAUT Luc « Christian cruciform symbols and magical charaktères », Article rédigé à la suite de sa communication prononcée dans le cadre du Colloque *Polytheismus – Monotheismus : Die Pragmatik religiösen Handelns in der Antike* (Erfurt, Philosophische Fakultät, 30 juin 2005), [En ligne], URL : http://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00275253

REYNOLDS Roger Edward, *Clerics in the Early Middle Ages. Hierarchy and Image*, Aldershot, Ashgate Variorum, 1999.

RICHÉ Pierre, *La vie quotidienne dans l'Empire carolingien*, Paris, Hachette, 1989.

RICHÉ Pierre, *Les Grandeurs de l'an mille*, Paris, Bartillat, 1999.

RICHÉ Pierre (dir.), *L'Europe de l'an mil*, Paris, Zodiaque, 2001.

RICHÉ Pierre, *Les Carolingiens. Une famille qui fit l'Europe*, Paris, Hachette, 2010 (2e édition).

RICHÉ Pierre et LOBRICHON Guy (dir.), *Le Moyen Âge et la Bible*, Paris, Beauchesne, 1984.

Roma e l'età carolingia, Atti delle Giornate di studio (3-8 maggio 1976), Roma, Multigrafica Editrice, 1976

ROSÉ Isabelle, « Les origines de Cluny, le Cluny des origines. Réflexions sur la construction d'une domination monastique au premier âge féodal », dans D. IOGNA-PRAT *et al.* (dir.), *Cluny. Les moines et la société du premier âges féodal*, Rennes, PUR, 2013, p. 35-51.

ROSSETTI Gabriella (dir.), *Santa Croce e Santo Volto. Contributi allo studio delle origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, coll. « Piccola Biblioteca Gisem, 17 », Pisa, GISEM-ETS, 2002.

ROTILI Mario, « L'"Exultet" della cattedrale di Capua e la miniatura "beneventana" », dans *Il contributo dell'archidiocesi di Capua alla vita religiosa e culturale del Meridione, Atti del Convegno Nazionale di Studi Storici, Capua, 1966*, Rome, 1967, p. 197-210.

ROUCHON-MOUILLERON Véronique, « Baptistère », dans P. CHARRON, J.-M. GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, Laffont, 2009, p. 112-114.

RUBELLIN Michel, « Entrée dans la vie, entrée dans la chrétienté, entrée dans la société : autour du baptême à l'époque carolingienne », dans *Annales de l'Est*, 34, 1982, p. 31-51.

RUPPERT Jacques, *Le Costume*, vol. I : *L'Antiquité et le Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1942.

RUSSO Daniel, « Saint François, les Franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIIIe siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur

une sensibilité esthétique au Moyen Âge », dans *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge, Temps modernes*, t. 96, n° 2, 1984, p. 647-717.

RUSSO Daniel, « Byzance et l'art médiéval: la question de l'intermédiaire italien », dans *Revue de l'art*, 158/4, 2007, p. 5-12.

RUSSO Daniel, « Peindre sur le roc à l'époque de la réforme de l'Église », dans *Revue de l'art*, 158/4, 2007, p. 63-66.

RUSSO Daniel, « Une image paradoxale : le Christ entre Orient et Occident », dans *Revue de l'art*, 158/4, 2007, p. 13-24.

RUSSO Daniel, « Le Christ entre Dieu et homme dans l'art du Moyen Âge en Occident (IX^{e}-XV^{e} siècles). Essai d'interprétation iconographique », dans *Le Moyen Âge aujourd'hui. Trois regard contemporains sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma*, Paris, Cahiers du Léopard d'or, 2007, p. 247-279.

RUSSO Daniel, « Crucifix », dans P. CHARRON, J.-M. GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, Laffont, 2009, p. 286-288.

RUSSO Daniel, « Herbert L. Kessler : les jeux du texte et de l'image. La libération du visuel dans l' art médiéval », dans *Revue de l'Art*, 164/6, 2009, p. 67-73.

RUSSO Daniel, « Image, *Imago* », dans P. CHARRON, J.-M. GUILLOUËT (dir.), *Dictionnaire d'histoire de l'art du Moyen Âge occidental*, Paris, Laffont, 2009, p. 452-458.

RUSSO Luigi (dir.), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Palerme, Aesthetica Edizioni, 1997.

SALIERNO Lucia, « La Chiesa dei Pagani di Aquileia : tracce pittoriche inedite », dans *Bolletino del Gruppo Archeologico Aquileiese*, 10, décembre 2000, p. 35-42.

SALIERNO Lucia, « La Chiesa dei Pagani, la storia attraverso le fonti », dans *Memorie storiche forogiuliesi*, 81, 2001, p. 95-136.

SANDBERG Vavalà Evelyn, *La croce dipinta italiana e l'iconografia della passione*, Verona, Casa editrice Apollo, 1929.

SANDERSON Warren, « Geometry on a Carolingian Wall », dans N. Y. WU (dir.), *Ad Quadratum*, *The pratical application of geometry in medieval architecture*, 33rd International Congress on Medieval Studies in Kalamazoo (May 1998), coll. « AVISTA Studies in the history of médiéval technology, science and art » I, Kalamazzo (Mich.), 2002, p. 11-23.

SANSTERRE Jean-Marie, *Les moines grecs et orientaux à Rome aux époques byzantine et carolingienne*, Bruxelles, Palais des Académies, 1983, 2 vol.

SANSTERRE Jean-Marie, « La parole, le texte et l'image selon les auteurs byzantins des époques iconoclaste et posticonoclaste », dans *Testo e immagine nell' alto medioevo*, Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XLI (Spoleto, 15-21 aprile 1993), I, Spoleto, presso la sede del Centro, 1994, p. 197-240.

SANSTERRE Jean-Marie, « Vénération et utilisation apotropaïque de l'image de Reichenau vers la fin du X^e siècle : un témoignage des Gesta de l'abbé Witigowo », dans *Revue Belge de Philologie et d'histoire*, 73, 1995, p. 281- 285.

SANSTERRE Jean-Marie, « Attitude occidentale à l'égard des miracles d'images dans le haut Moyen Âge », dans *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 53^e année, n° 6, 1998, p. 1219-1241.

SANSTERRE Jean-Marie, « Entre deux mondes. La vénération des images à Rome et en Italie d'après les textes des VI^e-XI^e siècles », dans *Roma fra Oriente e Occidente*, settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto, presso la sede del Centro, 2002, p. 993-1050.

SANSTERRE Jean-Marie, « Visions et miracles en relation avec le crucifix dans des récits des X^e-XI^e siècles », dans M. C. FERRARI et A. MEYER (dir.), *Il Volto Santo in Europa, Culto e immagini del Crocefisso nel Medioevo, Atti del Convegno internazionale (Engelberg, 13-17 settembre 2000)*, Lucca, Istituto Storico Lucchese, 2005, p. 387-406.

SANSTERRE Jean-Marie, « *Omnes qui coram hac imagine genua flexerint…* La vénération d'images de saints et de la Vierge d'après les textes écrits en Angleterre du milieu du XI^e aux premières décennies du XIII^e siècle », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 49, 2006, p. 257-294.

SANSTERRE Jean-Marie, « Miracles et images. Les relations entre l'image et le prototype céleste d'après quelques récits des X^e-XIII^e siècles », dans A. DIERKENS, G. BARTHOLEYNS, T. GOLSENNE (dir.), *La performance des images*, Bruxelles, 2009, p. 47-57.

SAPIN Christian, « L'autel, son rôle et sa place dans la crypte », dans A. BEAUD (dir.), *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Âge*, Lyon, 2010, p. 331-341.

SAPIN Christian, *Les cryptes en France : Pour une approche archéologique, IV^e-XII^e siècle*, Paris, Picard, 2014.

SARTORE Domenico, TRIACA Achille M. (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de la liturgie*, II, Turnhout, Brepols, 2002.

SAVIGNI Raffaele, « Le commentaire d'Alcuin sur l'Épître aux Hébreux et le thème du sacrifice », dans *Annales de Bretagne et des Pays de l'Ouest*, 111/3, 2004, p. 245-267.

SCHAPIRO Meyer, « Style », dans *Anthropology Today*, 1953, p. 287-312.

SCHILLER Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst*, Gütersloher, Verlagshauss G. Mohn, 1966-1991, 5 vol.

SCHILLER Gertrud, *Iconography of Christian Art, The Passion of Jesus Christ,* vol. II, trad. J. Seligman, London, Lund Humphries, 1972.

SCHMID Alfred A. (dir.), *Riforma religiosa e arti nell'epoca carolingia*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna, CLUEB, 1983.

SCHMITT Jean-Claude, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

SCHMITT Jean-Claude, « Rituels de l'image et récits de vision », dans *Testo e immagine nell' alto medioevo*, Settimane di Studio del Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, XLI (Spoleto, 15-21 aprile 1993), I, Spoleto, presso la sede del Centro, 1994, p. 419-462.

SCHMITT Jean-Claude, « Cendrillon crucifiée. À propos du « Volto santo » de Lucques », dans *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge*, Actes du 25e Congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public (Orléans, 1994), Paris, 1995, p. 241-270.

SCHMITT Jean-Claude, « La culture de l'imago », dans *Annales. Histoires, Sciences Sociales,* 51e année, 1996/1, p. 3-36.

SCHMITT Jean-Claude, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard, 2002.

SCHORR Dorothy C., « The Mourning Virgin and St John », dans *The Art Bulletin*, 22/2, 1040, p. 61-69.

SCHRADE Hubert, *Vor- und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit*, Köln, M. Dumont Schauberg , 1958.

SCOUTERIS Constantin, « La personne du verbe incarné et l'icône. L'argumentation iconoclaste et la réponse de Théodore Stoudite », dans F. BŒSPFLUG, N. LOSSKY (dir.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Actes du colloque international Nicée II tenu au Collège de France (Paris, 2-4 octobre 1986), Paris, Cerf, 1987, p. 121-133.

SENNHAUSER Hans Rudolf, « Das Münster des Abtes Gozbert (816-837) und seine Ausmalung unter Hartmut (Proabbas 841, Abt 872-883) » dans *Unsere Kunstdenkmäler*, 34, 1983, p. 152-167.

SENNHAUSER Hans Rudolf, *Das Münster des Abtes Gozbert (816-837) une seine Ausmalung unter Hartmut*, St. Gallen, Verlag am Klosterhof, 1988.

SENNHAUSER Hans Rudolf, « Kirche und Konventflügel im Kloster St. Johann in Müstair : Raumorganisation und Nutzung », dans *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 67, 2010, p. 1-8.

SENNHAUSER Hans Rudolf, « À propos de l'architecture monastique, entre Saint-Gall et Cluny II », dans D. IOGNA-PRAT *et al.* (dir.), *Cluny. Les moines et la société du premier âges féodal*, Rennes, PUR, 2013, p. 527-547.

SÉPIÈRE Marie-Christine, *L'image d'un Dieu souffrant, aux origines du crucifix*, Paris, Cerf, 1994.

SÉPIÈRE Marie-Christine, « Recherches sur la croix et la crucifixion au premier millénaire », dans G. DUCHET-SUCHAUX (dir.), *L'iconographie : Études sur les rapports entre textes et images dans l'Occident médiéval*, coll. « Cahiers du Léopard d'Or, 10 », Paris, Le Léopard d'Or, 2001, p. 205-251.

SÉPIÈRE Marie-Christine, « La crucifixion carolingienne, précédents et spécificités » dans B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione. Secoli I-inizio XVI*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Napoli, dicembre 1999), Napoli, Elio de Rosa Editore, 2007, p. 245-246.

SHIMAHARA Sumi (dir.), *Études d'exégèse carolingienne : autour d'Haymon d'Auxerre*, Turnhout, Brepols, 2007.

SIBILLE-SIZIA Silvana, « *Sol et luna laudate Deum* : simboli astrali nello svolgimento della Crocifissione fra VIIIe e XII secolo », dans *Arte documento*, 13, 1999, p. 122-127.

SKUBISZEWSKI Piotr, *L'art du Haut Moyen Âge. L'art européen du VIe au IXe siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 1998.

SOT Michel (dir.), *Haut Moyen Âge : Culture, Éducation et Société. Études offertes à Pierre Riché*, Nanterre, Éditions Publidix,1990.

SPIER Jeffrey (dir.), *Picturing the Bible : The Earlier Christian Art*, New Haven ; London, Yale University Press, 2007.

STIEGEMANN Christoph, WEMHOFF Matthias (dir.), *799, Kunst und Kultur in der Karolingerzeit : Karl der Grosse und Papst Leon III*, Katalog der Ausstellung (Paderborn, 1999), Mainz, P. von Zabern, 1999.

STIENNON Jacques, *Paléographie du Moyen Age*, Paris, Colin, 1973.

Storia e arte del patriarcato di Aquileia, coll. « Antichità Altoadriatiche, 38 », Udine, Arti grafiche friulane, 1992.

STRASS Raphael, « The jewish hat as an aspect of social history », dans *Jewish Social Studies*, 4, 1942, p. 59-72.

STRZYGOWSKI Josef, *Orient oder Rom*, Leipzig, J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1901.

SULZBERGER Max, « Le symbole de la Croix et le Monogramme de Jésus chez les premiers Chrétiens », dans *Byzantion*, II, 1925, p. 337-448.

TABACCO Giovanni, *Universalisme et idéologies politiques. De l'Antiquité tardive à la Renaissance*, trad. D. Arasse, Paris, Gérard Monfort, 2001.

TETERIATNIKOV Natalia, « For whom is Theodotus Praying ? An Interpretation of the Programm of the Private Chapel in S. Maria Antiqua », dans *Cahiers archéologiques*, 41, 1993, p. 37-46.

TETERIATNIKOV Natalia, « Private Salvation Programs and their Effects on Byzantine Church Decoration », dans *Arte Medievale*, II/VII, 1993, p. 47-62.

THÉREL Marie-Louise, *Le triomphe de la Vierge-Église. À l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis : sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, CNRS, 1984.

THIERRY Nicole, « Un décor pré-iconoclaste de Cappadoce : Açikel Ağa Kilisesi (église de l'Ağa à la main ouverte) », dans *Cahiers archéologiques*, 18, 1968, p. 33-69.

THOBY Paul, *Le Crucifix, des origines au concile de Trente*, Nantes, Bellanger, 1959.

THOBY Paul, *Le Crucifix, des origines au concile de Trente, Supplément*, Nantes, Bellanger, 1961.

THÜMMEL Hans Georg, « Annuncio della Parola ed immagine nel primo Medioevo », dans *Cristianesimo nella Storia*, XIV/3, 1993, p. 505-533.

TOESCA Pietro, *Storia dell'arte italiana,* t. 1 : *Il Medioevo*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1927.

TOUATI François-Olivier (dir.), *Vocabulaire historique du Moyen Âge (Occident, Byzance, Islam)*, Paris, Les Indes savantes, 2000 (3e édition).

Trésors carolingiens : livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve, Exposition de la BNF (Paris, 20 mars-24 juin 2007), Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2007.

TRONZO William, « The Prestige of Saint Peter's : Observations on the Function of Monumental Narrative Cycles in Italy », dans H. L. KESSLER, M. S. SIMPSON (ed.), *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, coll. « Studies in the History of Art, vol. 16 », Washington ; Hannover, National Gallery of Art, 1985, p. 95.

TRONZO William (dir.), *Italian Church Decoration in the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, forms and regional traditions, Ten contributions to a colloquium held at the Villa Spelman (Florence)*, Bologne, Nuova Alfa ed., 1989.

TRONZO William, « The shape of narrative. A problem in the mural decoration of early medieval Rome », dans *Roma nell'alto Medioevo,* Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto Medioevo (Spoleto 27 aprile-1 maggio 2000), t. 1, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, 2001, p. 457-488.

ULIANICH Boris (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione. Secoli I-inizio XVI*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Napoli, dicembre 1999), Napoli, Elio de Rosa Editore, 2007, 3 vol.

ULIANICH BORIS, « Il Cristo crocifisso rivestito del colobium o della tunica (secoli VI-XIII) », dans B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione. Secoli I-inizio XVI*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Napoli, dicembre 1999), vol. III, Napoli, Elio de Rosa Editore, 2007, p. 169-185.

VALENTE Franco, *S. Vincenzo al Volturno. Architettura ed arte*, Monteroduni, CEP, 1996.

VAN TONGEREN Louis, « Imagining the cross on Good Friday : rubric, ritual and relic in early medieval Roman, Gallican and Hispanic liturgical traditions », dans J. MULLINS, J. Nì GHRÁDAIGH, R. HAWTREE (dir.), *Envisioning Christ on the Cross : Ireland and the Early Medieval West*, Dublin, Four Courts Press, 2013, p. 34-51.

VAN UYTFANGHE Marc, « Le culte des saints et la prétendue « Aufklärung » carolingienne », dans R. FAVREAU (dir.), *Le Culte des saints aux IX^e^-XIII^e^ siècles,* Actes de colloque (Poitiers, 15-17 septembre 1993), Poitiers, Université de Poitiers, Centre d'études supérieurs de civilisation médiévale, 1995, p. 151-166.

VELMANS Tania, « De l'iconoclasme à la renaissance macédonienne (VII^e^-X^e^ siècle) », dans E. CARBONELL, R. CASSANELLI (dir.), *La Méditerranée et l'art. De Mahomet à Charlemagne*, trad. D. Arasse et C. de Montclos, Paris, Citadelles & Mazenod, 2001, p. 133-148.

VELMANS Tania, « L'originalité de l'art figuratif de l'Orient chrétien du VI^e^ au X^e^ siècle », dans E. CARBONELL et R. CASSANELLI (dir.), *La Méditerranée et l'art. De Mahomet à Charlemagne*, trad. D. Arasse et C. de Montclos, Paris, Citadelles & Mazenod, 2001, p. 151-169.

VELMANS Tania, « Les ampoules de Palestine et l'art médiéval de l'Orient Chrétien », dans *L'Art Médiéval de l'Orient Chrétien. Recueil d'études*, Sofia, 2002 (2^e^ édition), p. 415-430.

VELMANS Tania*, L'Art Médiéval de l'Orient Chrétien. Recueil d'études*, Sofia, LIK, 2002 (2^e^ édition).

VERZONE Paolo, *L'art du Haut Moyen Âge en Occident : de Byzance à Charlemagne*, Paris, Albin Michel, 1975.

VOGEL Cyril, « La réforme liturgique sous Charlemagne », dans W. BRAUNFELS (hrsg), *Karl der Grosse. Lebenswerk und Nachleben,* vol. II : *Das Geistige Leben*, Düsseldorf, Schwann, 1965, p. 217-232.

VOGEL Cyril, « Une mutation cultuelle inexpliquée : le passage de l'eucharistie communautaire à la messe privée », dans *Revue des Sciences Religieuses*, 54, 1980, p. 231-250.

VOGEL Cyril, « La multiplication des messes solitaires au Moyen Âge. Essai de statistique », dans *Revue des Sciences Religieuses*, 55, 1981, p. 206-203.

VOGEL Cyril, « La vie quotidienne des moines en Occident à l'époque de la floraison des messes privées », dans *Liturgie, spiritualité, cultures*, Actes de colloque d'études liturgiques (Conférences Saint-Serge), Rome, Edizioni Liturgische, 1983, p. 341-360.

VOICU Sever J., « La Croce negli apocrifi », B. ULIANICH (dir.), *La Croce : iconografia e interpretazione. Secoli I-inizio XVI*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Napoli, dicembre 1999), Napoli, Elio de Rosa Editore, 2007, p. 119-126.

WAETZOLDT Stephan, *Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom*, Wien ; München, Schroll-Verlag, 1964.

WALLRAFF Martin, *Christus Verus Sol. Sonnenverehrung und Christentum in der Spätantike*, coll. « Jahrbuch für Antike und Christentum Ergänzungsband, 32 », Münster, Aschendorff, 2001.

WALLRAFF Martin, « La croix dans la propagande impériale du IV^e^ siècle », dans J.-M. PRIEUR (dir.), *La Croix. Représentations théologiques et symboliques*, Genève, Labor et Fides, 2004, p. 67-80.

WEIGEL Thomas, *Le colonne del ciborio dell'altare maggiore di San Marco a Venezia. Nuovi argomenti a favore di una datazione in epoca protobizantina*, Venezia, Centro tedesco di studi veneziani, 2002.

WESSEL Klaus, « Die Entstehung des Crucifixus », dans *Byzantinische Zeitschrift*, 53, 1960, p. 95-111.

WESSEL Klaus, « Frühbyzantinische Darstellung der Kreuzigung Christi », dans *Rivista di Archeologia Cristiana*, 36, 1960, p. 45-71.

WILMART André, « Prières médiévales pour l'adoration de la croix », dans *Ephemerides liturgicae*, 46, 1932, p. 22-65

WILPERT Joseph, *Die römischen Mosaïken und Malereien der kirchlichen Bauten vom IV. bis XIII. Jahrhundert: unter den Auspizien und mit allerhöchster Förderung Seiner Majestät Kaiser Wilhelms II*, Freiburg im Breisgau, Herder, 1917.

WIRTH Jean, « La représentation de l'image dans l'art du Haut Moyen Âge », dans *Revue de l'Art*, 79, 1988, p. 9-21.

WIRTH Jean, *L'image médiévale. Naissance et développements (VI^e^-XV^e^ siècles)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

WIRTH Jean, *L'image à l'époque romane*, Paris, Cerf, 1999.

WIRTH Jean, « Faut-il adorer les images ? théorie du culte des images jusqu'au concile de Trente », dans *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*, Catalogue d'exposition, Paris, 2001, p. 28-37.

WIRTH Jean, *La datation de la sculpture médiévale*, Genève, Librairie Droz, 2004.

YOUNG Karl, *The drama of the medieval church*, vol. I, Oxford, At Clarendon Press, 1951.

ZASTROW Oleg, *Affreschi romanici nella provincia di Como*, Lecco, Banco poplare di Lecco, 1983.

ZOVATTO Paolo Lino, *La Chiesa dei Pagani di Aquileia***,** Milano, Tipograficia Pontificia S. Giuseppe, 1944.

ZUMSTEIN Jean, « Paul et la théologie de la Croix », dans *Études Théologiques et Religieuses*, 76/4, 2001, p. 481-496.

ANNEXES

Annexe 1: Récapitulatif des datations initiales des œuvres recensées d'après l'Index of Christian Art et les premières lectures monographiques (J. MERCIECA)

	VIII^{e} siècle	IX^{e} siècle	X^{e} siècle	XI^{e} siècle	Datations de départ
Reichenau, Sankt Georg			x	x	X^{e}-XI^{e} siècle (Index)
Trier, Sankt Maximin		x	x		882-933 (J. Beckwith, 1993, p. 26)
Sant Pere de Rodes, église Sant Pere			x	x	Fin X^{e}-début du XI^{e} siècle (E. Carbonell, R. Cassanelli (dir.), 2001, p. 214)
Terrassa, Santa Maria			x	x	IX^{e}-X^{e} siècle (E. Carbonell, R. Cassanelli (dir.), 2001, p. 183 et 210)
Domène, prieuré				x	XI^{e} siècle (*Index of Christian Art*)
Saint-Pierre-les-Églises		x	x	x	IX^{e}-XII^{e} siècle (*Index of Christian Art*)
Aquileia, église "dei Pagani"		x	x	x	IX^{e}-XI^{e} siècle (*Index of Christian Art*)
Barzanò, San Salvatore			x	x	Fin X^{e}-début du XI^{e} siècle (O. ZASTROW, 1983, p. 195)
Calvi, grotte "dei Santi"			x	x	Entre 901 et 1100 (*Index of Christian Art*)
Cimitile, église des Santi Martiri			x		904-911 (*Index of Christian Art*)
Monte Monaco di Gioia, grotte de san Michele				x	Fin XI^{e}-début XII^{e} siècle (S. Piazza, 2006, p. 165)
Olevano Sul Tusciano, grotte San Michele			x		2^{e} moitié du X^{e} siècle (S. Piazza, 2006, p. 139)
Revello, Sant Ilario				x	XI^{e} siècle (*Index of Christian Art*)
Roccasseca, Sant Angelo in Asprano			x		Fin X^{e} siècle (S. Piazza, 2006, p. 136)
Rome, Latran, oratoire de Grégoire le Grand			x	x	X^{e}-XIII^{e} siècle (*Index of Christian Art*)
Rome, San Clemente		x			847-855 (*Index of Christian Art*)
Rome, Ss Giovanni e Paolo		x			1er moitié du IX^{e} siècle (*Index of Christian Art*)
Rome, Santa Maria Antiqua,	x				705-707 (*Index of Christian Art*)

chœur					
Rome, Santa Maria Antiqua, chapelle Ss Quirico e Giulitta	x	x			2e moitié du VIIIe siècle-1er moitié du XIe siècle (*Index of Christian Art*)
Rome, San Nereo e Achillo					IXe siècle (M. Cecchelli, 2005, p. 45).
Rome, San Pietro in Vaticano, oratoire de Jean VII	x				705-707 (*Index of Christian Art*)
Rome, San Pietro in Vaticano		x			891-896 (*Index of Christian Art*)
Rome, Sant Urbano alla Caffarella				x	début du XIe siècle (*Index of Christian Art*)
Rome, catacombe San Valentino	x				VIIe-VIIIe siècle (*Index of Christian Art*)
Sant Angelo in Formis				x	XIe-XIIe siècle (*Index of Christian Art*)
San Vincenzo al Volturno, église Santa Maria in Insula		x			826-843 (*Index of Christian Art*)
Summaga, Santa Maria Assunta				x	XIe siècle (*Index of Christian Art*)
Vallerano, grotte del Salvatore		x	x	x	IXe-XIe siècle (*Index of Christian Art*)
Verona, San Pietro Incarnario				x	XIe –XIIe siècle (*Index of Christian Art*)
Müstair, Sankt Johann	x	x			VIIIe-IXe siècle (*Index of Christian Art*)
Riva San Vitale			x	x	fin Xe-début du XIe siècle (*Index of Christian Art*)

Annexe 2 : Les hypothèses de datation et la sélection de la documentation (J. MERCIECA)

	IV^{e}-VII^{e} siècle	VIII^{e} siècle	IX^{e} siècle	X^{e} siècle	XI^{e} siècle	XII^{e}-XIII^{e} siècle	Datations retenues	Observation *in situ* ?
Aquileia			Début IX^{e} (Caillet, Heitz, Pinarello, Barba Brusin et Lorenzoni, Zovatto, Bettini, Tavano, Dorigo) ; IX^{e}-X^{e} (Salierno)	IX^{e}-X^{e} (Salierno)	début du XI^{e} (Blason Scarel, Valussi, Cattanea, Barral i Altet); 2^{e} quart du XI^{e} siècle (Jacobsen, Riavez)		première moitié du XI^{e} siècle	•
Barzanò				Fin X^{e} (Zastrow) ; fin X^{e}-début XI^{e} (Beretta)	Fin X^{e}-début XI^{e} (Beretta)	XII^{e} (Bruno)	XI^{e} siècle	•
Calvi			IX^{e} (Salazaro)	X^{e} (Bertaux, Waterman, Kalby)	milieu du XI^{e} (Piazza) ; XIe (Toesca)	XII^{e} (Pace, Belting)	Milieu du XI^{e} siècle	
Domène					milieu du XI^{e} (Deschamps, Dodwell)		milieu du XI^{e} siècle	
Monte di Monaco Gioìa					vers 1050 ? (Kalby) ; fin XIe-début XIIe (Piazza)	fin XIe-début XIIe (Piazza)	entre 1050 et le début du XII^{e} siècle	
Revello				fin X^{e}-1er tiers du XI^{e} ? (Gabrielli)	fin X^{e}-1er tiers du XI^{e} ? (Gabrielli); Début XI^{e}(Segre Montel) ; vers 1030 (Mallé)		vers 1030	
Rome, San Valentino	VII^{e} (Bréhier, Heitz) ; VI^{e}, VII^{e} ou VIII^{e} (Schiller, Piazza)	VII^{e} ou VIII^{e} (Schiller); 1^{ere} moitié du VIII^{e} (Exner, Osborne, Curzi)	IX^{e} (Ulianich)				VII^{e} ou VIII^{e} siècle	
Rome, Latran						1100-1130 (Dodwell) ; 1120-1130 (Andaloro) ; Fin XIII^{e} (Redig de Campos)	début du XII^{e} siècle	
Rome, San Pietro, oratoire de		705-707 (datation partagée par tous)					Entre 705 et 707	

	Jean VII								
	Rome, Sant Urbano alla Caffarella				X^{e} (Kraus)	1011 (Bertelli, Busuiceanu, Ragghianti, Thoby, Dodwell, Caleca) ; XI^{e} (D'agincourt, Lanzi, Burckhard) ; 1^{ere} moitié du XI^{e} (Andaloro)	Fin XI^{e} (Noreen ; Kessler) ; vers 1200 (Rumohr)	entre 1011 et la fin du XI^{e} siècle	•
	Rome, Santa Maria Antiqua, chapelle		741-752 (datation partagée par tous)					Entre 741 et 752	•
	Rome, Santa Maria Antiqua, chœur		705-707 (datation partagée par tous)					Entre 705 et 707	•
	Rome, Ss Giovanni e Paolo		VIII^{e} ou IX^{e} (Curzi); VIII^{e} (Di Giacomo, Thoby); fin VIII^{e}-1^{ere} moitié du IX^{e} (Englen et Fileciti)	VIII^{e} ou IX^{e} (Curzi) ; fin VIII^{e}-1^{ere} moitié du IX^{e} (Englen et Fileciti, Exner) ; 795-816 (Matthiae) ; vers 800 (Osborne) ; Début du IXe (Schiller) ; IX^{e} (Krautheimer, Gasdia)				VIII^{e}-début IX^{e} siècle	•
	San Pere de Rodes				Fin X^{e}-début IX^{e} (Carbonell)	Fin X^{e}-début IX^{e} (Carbonell) ; fin du XI^{e} (Mancho, Lorès)		deuxième moitié du XI^{e} siècle	•
	Sant Angelo in Formis					1072-1086 (avis partagé par tous)		1072-1086	
	Summaga						2^{e} moitié du XII^{e} siècle et 1220 (Brusin et Zovatto, D'Arcais)	Fin XII^{e}- début XIII^{e} siècle	

	Terrassa	VI^{e} (Garcia i Llinares, Moro i Garcia et Tuset Bertrán)		IX^{e}-X^{e} (Mancho)	X^{e} (Barral i Altet) ; IX^{e}-X^{e} (Mancho)			IX^{e}-X^{e} siècle	•
	Vérone				1^{ere} moitié du X^{e} (Bettini) ; 2^{e} moitié du X^{e} (Butturini, Piazza) ; X^{e} (De Maffei et Biancolini)	Fin XI^{e} (Arslan)	Fin du XII^{e} (Cuppini)	Fin XI^{e}, voire XII^{e} siècle	
Peintures retenues	**Cimitile**			891-915 (Bertelli, Ebanista, Medea)	891-915 (Bertelli, Ebanista, Medea) ; 2^{e} quart du X^{e} (Belting, Piazza); vers 900 (Schiller) ; vers 915 (Dodwell)			Entre 890 et 950	•
	Müstair		780-790 (Birchler)	vers 800 (Sforza Vattovani, Skubiszewski) ; vers 820 (Sennhauser-Girard) ; 835-839 (Cwi-Sauer) ; 2^{e} quart du IX^{e} (Exner, Skubiszewski, Goll, Christe, Crivello, Davis-Weyer)	Fin X^{e}-début XI^{e} (Kingsley Porter)	Fin X^{e}-début XI^{e} (Kingsley Porter)		Entre 820 et 850	•
	Olevano Sul Tusciano			dernier quart du IX^{e} ou début du X^{e} (Kalby)	Dernier quart du IX^{e} ou début du X^{e} (Kalby); X^{e} (Zuccaro, Gervasio, Bertelli et Attolico, Carucci, Thiery) ; 2^{e} moitié du X^{e} siècle (Pace, Piazza) ; fin X^{e}-début XI^{e} (Avril et Gaborit)	fin X^{e}-début XIe (Avril et Gaborit)	Vers 1100 (Belting)	2^{e} moitié du X^{e} siècle	•

	Reichenau			Fin IX^{e} (Koshi)	2^{e} moitié du X^{e} (Beckwith et Grabar, Heitz) ; fin X^{e}-début du XI^{e} (Dodwell) ; 985-997 (Exner, Erdmann, Jakobs, Jantzen)	X^{e}-début XI^{e} (Dodwell) ; fin du XI^{e} (Zarnecki)		dernier tiers du X^{e} siècle	•
	Riva San Vitale				2^{e} moitié du X^{e} (Gilardoni, Lomartire) ; autour de l'an 1000 (Sennhauser)	première années du XI^{e} (Brenk, Marcionetti, Steinmann-Brodtbeck) ; XI^{e} (Cardani) ; autour de l'an 1000 (Sennhauser)		autour de l'an 1000	•
	Roccasseca				X^{e} (Orofino, Piazza); X^{e}-début XI^{e}(Simonelli et Mathis, Di Sotto)	X^{e}-début XI^{e} (Simonelli et Mathis, Di Sotto)		X^{e} siècle (plutôt la seconde moitié)	•
	Rome, San Clemente			847-855 (datation partagée de tous)				Entre 847 et 855	•
	Rome, San Nereo e Achillo			IX^{e} siècle(Bertelli) ; IXe - XIIe (Sacchi)	fin X^{e} -début XI^{e} (Pennesi Verrochio) ; IXe - XIIe (Sacchi)	fin X^{e} -début XI^{e} (Pennesi Verrochio) ; IXe - XIIe (Sacchi)	IX^{e} - XII^{e}(Sacchi)	Fin X^{e}-début XI^{e} siècle	•
	Rome, San Pietro in Vaticano	IV^{e} (Wilpert) ;VI^{e} (Kinney) ; VII^{e}-IX^{e} (Tronzo)	Fin VIII^{e} (Lavin Aronberg), VII^{e}-IX^{e} (Tronzo)	VII^{e}-IX^{e} (Tronzo) ; 847-855 ou 891-896 (Andaloro, Kessler, Waetzoldt, Schiller)				2^{e} moitié du IX^{e} siècle	
	Saint-Pierre-les-Églises		VIII^{e} (Macchiarella)	IX^{e} ou X^{e} (Thibout, Deschamps) ; IX^{e} (Heitz, Delaruelle, Arslan, Thoby) ; 782-979 (Palazzo-Bertholon)	782 et 979 (Palazzo-Bertholon) ; IX^{e} ou X^{e} (Thibout, Deschamps) ; X^{e} siècle (Heitz)	milieu du XI^{e} (Gaborit) ; XI^{e} (Exner, Sépière)	milieu XII^{e} (Anthony)	entre 782 et 979	•

	San Vincenzo al Volturno			824-843 (datation partagée par tous)				Entre 824 et 843	•
	Trèves			Fin IX^{e} (Thibout) ; 885-890 (Schmid) ; après 882 (Eichler) ; 883-943 (Hubert) ; 2^{e} moitié du IX^{e} (Boeckler) ; 3^{e} quart du IX^{e} (Schiller)	883-943 (Hubert) ; 900-942 (Exner , Grabar, Nordenfalk)			fin IX^{e} -début X^{e} (vers 900)	•
	Vallerano				Fin X^{e} siècle (Piazza) ; Milieu du X^{e} (Belting, Schiller, Exner) ; 2^{e} moitié du X^{e} (Brenk) ; Fin X^{e}-début XI^{e} (Bertini)	Fin X^{e}-début XI^{e} (Bertini, Ragghianti) ; début XI^{e} (Toesca)		Fin X^{e} siècle	

INDEX

A

Açikel Agğa Kilisesi, église, 182, 183
Adrevald, 276, 277, 361
Agobard, 290, 361
Aix-la-Chapelle, 76, 272, 289, 323
Alcuin, 72, 229, 255, 256, 257, 261, 263, 264, 265, 269, 271, 272, 273, 331, 361, 383, 404
Amalaire, 265, 277, 291, 331, 336, 361
Ambroise Autpert, 239, 264, 273, 313, 361
Ambroise de Milan, 118, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 164, 229, 239, 264, 273, 277, 313, 338, 361
Anastase le Sinaïte, 180
Angilbert, 70, 255, 260, 261, 267, 273, 326, 327, 362, 401
Anselme, 275, 381, 396
Aquileia, 77, 85, 86, 89, 91, 92, 271, 336, 337, 339, 340, 371, 374, 380, 394, 395, 403, 406, 409, 413
Aquileia, église dei Pagani, 85, 86, 91, 338
Athanase, 125, 128, 129, 130, 280, 362
Augustin, 125, 130, 132, 157, 179, 215, 229, 264, 274, 280, 362, 379

B

Barzanò, 78, 81, 83, 89, 96, 97, 376, 413
Barzanò, San Salvatore, 83, 95, 96, 97, 376, 413
Beatus de Liébana, 271
Bède, 230, 263, 286, 362, 396
Bénévent, 47, 49, 50, 70, 94, 105, 107, 294
Bénévent, Santa Sofia, 49
Béranger de Tours, 277
Byzance, 69, 70, 164, 166, 185, 229, 260, 268, 281, 284, 288, 289, 321, 379, 395, 403, 407, 408

C

Calvi, 48, 77, 78, 79, 95, 96, 413
Capoue, 47
Centula/Saint-Riquier, 73, 88, 102, 106, 267, 273, 295, 326, 327, 330, 332, 334, 345
Charlemagne, 5, 7, 61, 62, 63, 66, 68, 91, 175, 260, 267, 272, 284, 309, 336, 370, 377, 400, 407, 408
Charles le Chauve, 63, 67, 246, 260, 265, 266, 273, 274, 277, 278, 290, 291, 332, 346, 407
Christian de Stavelot, 255, 363
Cimitile, 48, 49, 77, 81, 89, 91, 101, 102, 105, 106, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 203, 204, 206, 221, 222, 228, 232, 234, 294, 302, 307, 311, 315, 324, 345, 373, 413
Cimitile, Santi Martiri, 48, 91, 307, 413
Cividale, 49, 67, 337, 372, 394, 398
Claude de Turin, 289, 290, 363, 376
Cologne, 41, 328, 333, 335
Constantin, 62, 156, 157, 163, 238, 280, 405
Cyrille de Jérusalem, 127, 128, 130, 131, 132, 163, 363, 364

D

Dijon, Saint-Bénigne, 74, 328
Domène, 77, 81, 84, 85, 90, 413
Doué-la-Fontaine, 74, 75, 381, 393
Dungal, 290, 364
Duodha, 269, 270, 364

E

Egbert, 238
Eginhard, 290, 291, 331, 364
Ekkehard IV, 88
Elipand, 270, 271
Ephrem, 127, 129, 130, 131, 132, 213, 215, 227, 364
Épiphane, 47, 245, 252
Ermoldus Nigellus, 88
Etherius, 271, 362

F

Félix, 270, 271
Florus de Lyon, 274
Formose, 98, 302, 307, 310
Fulda, 241, 243, 256, 264, 306, 363

G

Germigny-des-Prés, 76, 287, 288
Godescalc, 66, 274, 276, 278, 366
Gorze, 72
Grégoire de Nysse, 128, 129, 130, 173, 365
Grégoire de Tours, 172, 365
Grégoire le Grand, 179, 180, 260, 282, 286, 321, 365, 379

H

Hadrien, 62, 271, 284, 288, 365
Hatto III, 92
Haymon, 265, 274, 276, 365, 389, 406
Hincmar, 262, 265, 272, 274, 275, 276, 277, 365
Hugues Capet, 63, 72, 372

I

Ingelheim, 88, 89, 393
Irène, 281
Irénée de Lyon, 126, 127, 128, 131, 152, 365, 366
Italie, Vénétie, Summaga, 77, 81, 90, 376, 414
Ivrea, 101

J

Jean Scot Érigène, 260, 276, 278, 346, 366
Jean VII, 81, 83, 85, 91, 92, 185, 217, 380, 414
Jérusalem, 55, 88, 115, 117, 127, 128, 131, 135, 141, 144, 150, 158, 163, 164, 166, 168, 178, 185, 202, 203, 238, 251, 293, 303, 313, 326, 330, 363

L

Léon III, 91, 99, 272, 280, 307
Léon IV, 98, 99, 245, 302, 310, 329, 333
Léon le Grand, 128, 130, 163, 301, 367
Limoges, Saint-Martial, 319
Lothaire, 322, 323
Louis le Germanique, 246, 247, 333
Louis le Pieux, 88, 254, 260, 261, 262, 263, 266, 281, 289, 291, 309, 354, 394
Loup de Ferrières, 274, 290

M

Malles, San Benedetto, 73
Massenzio, 91, 336
Michel le Bègue, 281
Mont-Cassin, 48, 49, 50, 71, 72, 97, 98, 106
Monte Monaco di Gioia, 78, 79, 97, 227, 413
Müstair, 49, 77, 81, 89, 92, 94, 101, 102, 106, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 221,

222, 228, 233, 235, 250, 294, 307, 308, 309, 310, 315, 329, 345, 386, 390, 405, 414
Müstair, Sankt Johann, 308, 414

N

Naples, 47, 60, 105
Nola, 91, 129, 165, 179, 307
Notker, 230

O

Odilon, 268, 269, 367
Odon de Cluny, 256
Olevano sul Tusciano, 48, 78, 89, 92, 98, 101, 105, 106, 197, 198, 221, 222, 228
Olevano sul Tusciano, Olevano, 48, 78, 89, 92, 98, 101, 102, 105, 106, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 203, 208, 209, 210, 216, 217, 221, 222, 228, 229, 234, 294, 307, 315, 325, 341, 413
Origène, 127, 129, 131, 152, 367, 390
Otton I^{er}, 63

P

Pachase Radbert, 276
Paulin d'Aquilée, 263, 367
Paulin de Nola, 129, 164, 165, 179, 367
Pélage, 274
Pépin le Bref, 61, 62, 284
Poppone, 91, 92, 374
Purchard, 92, 335

R

Raban Maur, 229, 230, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 274, 275, 276, 278, 291, 292, 306, 334, 344, 345, 346, 347, 368, 377, 379, 398, 399, 401
Ratramne, 274, 276, 277, 278, 279, 368
Reichenau, 56, 57, 77, 81, 89, 92, 94, 101, 102, 106, 107, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 203, 204, 208, 209, 244, 249, 269, 294, 316, 324, 330, 332, 335, 354, 384, 404, 413
Reichenau, Sankt Georg in Oberzell, 56, 57, 92
Revello, 77, 81, 84, 85, 90, 413
Riva San Vitale, 77, 81, 89, 93, 100, 102, 105, 106, 107, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 208, 209, 222, 227, 231, 294, 316, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 377, 395, 414
Roccasecca, 78, 81, 89, 98, 102, 105, 106, 107, 195, 196, 197, 198, 200, 202, 203, 204, 208, 209, 210, 227, 228, 252, 311, 321, 325
Rome, 3, 36, 37, 38, 47, 48, 49, 51, 56, 58, 59, 62, 63, 66, 70, 72, 76, 77, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 91, 92, 94, 95, 98, 99, 100, 102, 105, 106, 109, 115, 121, 149, 153, 154, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 178, 182, 183, 184, 185, 189, 196, 210, 213, 214, 217, 232, 235, 245, 248, 260, 268, 284, 289, 293, 305, 321, 330, 333, 339, 341, 342, 343, 344, 352, 370, 374, 375, 377, 379, 380, 381, 383, 384, 390, 392, 397, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 407, 408, 413, 414
Rome, Latran, 77, 97, 165, 266, 268, 273, 282, 330, 375, 413
Rome, oratoire de Grégoire le Grand, 77, 97, 98, 413
Rome, San Clemente, 37, 48, 56, 77, 81, 89, 94, 99, 102, 106, 195, 196, 197, 198, 200, 201,

203, 208, 209, 221, 245, 302, 310, 325, 397, 413
Rome, San Pietro in Vaticano, 77, 81, 83, 85, 87, 91, 98, 102, 106, 165, 184, 195, 196, 197, 198, 202, 206, 221, 233, 235, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 309, 310, 329, 330, 332, 345, 365, 414
Rome, Santa Croce de Gerusalemme, 268
Rome, Santa Maria Antiqua, 48, 66, 77, 78, 80, 89, 95, 184, 189, 190, 200, 210, 217, 227, 228, 229, 230, 246, 397, 413, 414
Rome, Santa Maria Maggiore, 301, 334
Rome, Santa Sabina, 168, 169, 170, 172, 213, 305
Rome, Santi Nereo e Achilleo, 78, 81, 89, 92, 99, 101, 102, 106, 195, 196, 198, 200, 202, 203, 208, 216, 217, 221, 222, 233, 314, 345
Rome, Santo Stefano Rotondo, 165, 173, 244
Rome, Ss Giovanni e Paolo, 77, 89, 94, 95, 102, 217

S

Saint-Gall, 72, 88, 186, 188, 218, 230, 231, 268, 309, 328, 405
Saint-Gall, Sankt Otmar, 72
Saint-Pierre-les-Églises, 45, 77, 78, 89, 90, 102, 106, 172, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 207, 209, 210, 222, 223, 228, 229, 231, 235, 239, 241, 293, 312, 319, 321, 345, 389, 398, 413
Salerne, 47, 105
San Miguel de Villatuerta, 75
San Vincenzo al Volturno, 2, 47, 49, 50, 77, 78, 89, 99, 102, 105, 106, 107, 195, 196, 197, 199, 200, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 221, 222, 238, 241, 245, 251, 273, 293, 294, 313, 314, 315, 324, 333, 382, 396, 414
San Vincenzo in Volturno, 2, 47, 48, 49, 50, 77, 78, 89, 99, 102, 105, 106, 107, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 221, 222, 238, 241, 245, 251, 273, 293, 294, 313, 314, 315, 324, 333, 382, 390, 396, 414
Sant Pere de Rodes, 78, 81, 82, 89, 90, 394, 395, 413
Secundinus, 180, 286
Sedulius Scottus, 255, 368
Sérapion, 134
Serenus de Marseille, 179
Spolète, 54, 63, 69, 147, 306, 332, 389
Summaga, Santa Maria Assunta, 81, 414

T

Terrassa, 78, 81, 84, 89, 413
Tertullien, 59, 129, 132, 138, 149, 150, 368, 369
Théodore, 92, 237, 282, 405
Théodose II, 157, 165
Theodotus, 80, 189, 190, 246, 406
Théodulf, 256, 261, 263, 284, 287, 288, 336
Trèves, 59, 78, 81, 89, 91, 102, 106, 107, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 207, 208, 210, 221, 222, 223, 227, 228, 229, 232, 236, 237, 238, 241, 249, 250, 251, 293, 314, 322, 324, 330, 332, 347, 384, 393
Trèves, Sankt Maximin, 59, 238, 322, 413

V

Vallerano, 51, 77, 85, 98, 102, 105, 106, 195, 196, 198, 200, 202, 203, 207, 221, 222, 223, 225, 229, 231, 233, 252, 293, 316, 374, 414

Vallerano, Grotte del Salvatore, 51
Venance Fortunat, 257, 330
Venise, San Marco, 173, 174, 409
Verona, 77, 377, 403, 414
Vérone, San Pietro in Carnario, 81, 206

W

Walafrid Strabon, 286, 290, 369
Witigowo, 92, 335, 404