

De l'icône à l'image du Christ, entre Orient et Occident (IXe-XIIIe siècles): une image «paradoxale»

Daniel Russo

Professor de arte medieval da Universidade de Bourgogne, na cidade de Dijon, França. Diretor da *Unité Mixte de Recherche 5594 ARTeHIS*, membro da equipe de *Etudes Médiévales* e autor de, entre outras obras, *Marie, Vierge à l'Enfant et Mère de Dieu. Recherches sur la formation et les développements de l'iconographie mariale en Occident, du IIIe siècle au milieu du XIIIe siècle*, Thèse d'Habilitation à Diriger les Recherches, Paris: Université Paris-Sorbonne Paris IV, 2 vols., 393 p., 110 ill. Daniel.Russo@u-bourgogne.fr

RESUMO

As relações intensas entre Bizâncio e Ocidente latino podem ser percebidas através da iconografia crística entre os séculos IX e XIII, ainda que a evolução desta no Ocidente e Oriente não tenha sido unívoca e convergente. Assim, a evolução da *Maiestas Christi* para o Cristo Juiz e Redentor implicou, em Bizâncio, no desenvolvimento de uma estrutura narrativa e do tema da *Deisis*, enquanto no Ocidente, Cristo abandona a forma da mandorla que o envolvia, apresentando-se, por um lado, mais humano e humilde, explorando o tema da exposição das chagas, e, por outro, apresentando outros elementos para apresentá-lo em glória.

PALAVRAS-CHAVE: iconografia medieval; Cristo; Bizâncio; Ocidente latino.

ABSTRACT

The intense relationship between Byzantium and latin Occident can be analyzed through the critic iconography from IX to XIII centuries, even though the evolution of it in Occident and Orient were not unique nor convergent. Thus, the evolution from *Maiestas Christi* to the Christ of judge and redemption implicated, in Byzantium, the development of a narrative structure and the *Deisis* theme, whereas in Occident, Christ renounced the almond shape that involved him, presenting him more human and humbler, exploring the theme of the exposition of sores and, at the other hand, introducing other elements to show him in glory.

KEY WORDS: medieval iconography; Christ; Byzantium; latin Occident.

De l'icône à l'image du Christ, entre Orient et Occident (IXe-XIIIe siècles): une image «paradoxe»

Entre les IXe et Xe siècles, dans le monde byzantin comme dans l'Occident latin, le Christ s'est défait de la majesté d'emprunt qui était la sienne pour acquérir des attributs qu'il possédait en propre. Au cours du XIe siècle, alors qu'il devenait un personnage parmi d'autres sur les icônes, sur les images, il évoluait vers un registre d'expression de plus en plus anecdotique. Vers 1130-1140, en Occident, il changeait soudain d'aspect à la suite d'une série de transformations qui le faisaient passer de la *Maiestas Domini* à la figure, double, du Juge et du Rédempteur. Le processus complexe se poursuivit jusque vers 1180, au centre de l'espace européen compris entre Loire et Rhin, puis se diffusa plus largement tout au long du XIIIe siècle. Ainsi, quoi de plus différent que le Christ accompagnant l'abbé saint Méнас, sur une icône du VIe siècle, et celui du *Crucifix* peint par le Maître de San Francesco, en Ombrie, dans les environs d'Assise, au XIIIe siècle? Dans l'icône¹, le cadre était peint sur un lourd panneau de bois d'une seule pièce, au lieu d'avoir été construit tout autour, comme c'était le cas sur les plus anciennes réalisations du IIIe siècle², mais les personnages montrés conservaient des proportions massives et des attitudes statiques, campés devant un paysage, les pieds sur le rebord du panneau (III. 1). Le sol était signalé par une étroite bande sombre, tandis qu'une ligne ondulée



III. 1 : *Christ et saint Méнас*, VIe siècle, *tempera* sur bois, 57 cm / 57 cm. Musée du Louvre, Paris

aux trois quarts de la hauteur du panneau et une surface colorée descendant jusqu'au sol décrivait sans doute un paysage nilotique, tandis qu'au-dessus apparaissait ce qui pouvait être un ciel. Dirigés perpendiculairement au plan du cadre de bois, les regards des deux personnages, leurs yeux grands ouverts, portaient très au-delà de l'observateur, quel qu'il fût, vers un lointain mal défini, selon des lignes parallèles. Cernés de gros traits noirs, le Christ et l'abbé étaient figurés frontalement et parallèlement au mur. Il n'y avait pas de position privilégiée, ni par la

¹ *Le Christ et saint Méнас*, VIe siècle, *tempera* sur bois, 57 cm / 57 cm. Musée du Louvre, Paris.

² Voir par exemple *Héron et un dieu militaire*, vers 200, *tempera* sur bois, 24,5 cm / 19 cm. Musées royaux d'Art et d'Histoire, Bruxelles.

distance, ni par l'angle de vue. La peinture organisait un espace de vision homogène, dont la limite extérieure était située aussi loin que le lointain désigné par le Christ et saint Ménas, aussi loin que pouvaient les voir les observateurs éventuels. Dans cette sphère de vision, tous les points de vue étaient équivalents entre eux, sans aucune prise en compte de rang hiérarchique ou de fonction sociale exercée au sein de la communauté. Seules comptaient les deux figures qui occupaient, avec leurs auréoles, presque toute la hauteur du panneau : à droite, le Christ barbu, identifié par l'inscription («Le Sauveur») et l'auréole crucifère, portant le livre des évangiles sous son bras gauche et entourant du bras droit l'épaule de l'abbé, supérieur du monastère de Baouit en Egypte. Deux inscriptions identifiaient l'abbé. Le Christ *philanthropos*, qui aimait l'humanité, passait son bras autour de l'épaule de saint Ménas comme pour l'accompagner jusqu'au royaume des cieux. Sur le *Crucifix* du Maître de San Francesco, une croix à tapis central découpé dans le panneau de bois³, était étendu le corps du Christ, les bras à l'horizontale suivant une ligne légèrement sinueuse, la tête penchée vers l'épaule gauche, les yeux mi-clos et le regard dirigé vers le plan du panneau, le bassin désaxé vers la gauche, les pieds vers la droite. Le corps offert au milieu du crucifix, exposé à la vue, adhérait à la surface de la croix peinte en bleu foncé. Du sang coulait des blessures infligées aux mains, aux pieds, par les clous qui y avaient été enfoncés et, sur le buste, au côté

droit transpercé par la lance de Longin. Sur le tapis central, la Vierge et une sainte femme, à gauche pour l'observateur, saint Jean et un apôtre, à droite, participaient à la scène.⁴ Les plans se détachaient en parallèle au plan du panneau, d'avant en arrière, ainsi : le corps du Christ ; le cadre ; la surface peinte en bleu ; les figures des quatre autres personnages ; la surface dorée du fond. La Vierge tenait ses yeux baissés, les trois autres regardant vers le visage du Christ. Contrairement au schéma adopté sur le *Christ et saint Ménas*, dont les regards vers l'infini commandaient la sphère de vision, sur le *Crucifix*, les regards des cinq personnages délimitaient un espace enclos dans la peinture elle-même. Au XIII^e siècle, la scène se jouait devant un 'public', elle était située dans une autre sphère, qui prenait les dimensions d'un récit. Elle ne commandait pourtant aucun espace privilégié, restait visible d'un coup et de manière identique selon la place occupée par chacun dans la sphère de visibilité du *Crucifix*. Dérivé ou non des types byzantins de Christs crucifiés souffrants, le panneau du XIII^e siècle était surtout la réalisation pensée, méditée, vécue aussi, d'un maître qui savait composer un espace de représentation adapté aux conditions de visibilité de l'objet, disposé près de l'autel ou, plus vraisemblablement, suspendu au-dessus, intégré au déroulement liturgique des rites et des pratiques locales. La pertinence d'un modèle byzantin, tout fait, donné *a priori*, doit être redéfinie.⁵

³ Maître de San Francesco, *Crucifix*, tempera sur bois, 96 cm / 73 cm, Ombrie, v. 1265-1270. Musée du Louvre, Paris.

⁴ Les quatre personnages étaient montrés les pieds posés sur la base du tapis central de la croix, la Vierge exactement sur la base, saint Jean et son compagnon, un pied sur la base, un pied en retrait. Le Christ était peint les pieds sur la ligne qui servait de point d'appui à la composition principale.

⁵ Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, C.H. Beck, 1990, (trad. fr. Frank Muller, Paris, Cerf, 1998), chap. 16, (« A la manière grecque. Icônes importées d'Orient »). Pour une discussion critique, Anne Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies and the Levant*, Cambridge University Press, 1996.

De façon plus générale, par rapport à l'image du Crucifié, l'évolution entrevue ne levait pas l'indécision qui prévalait pour toute représentation christique⁶ : quel contenu privilégier en effet? Si l'on accentuait le pôle divin, on risquait de rejeter sur les marges l'historicité de la figure et son insertion dans l'histoire. Si l'on affirmait, d'un autre côté, que Jésus était Dieu, on voulait dire alors que le mystère inépuisable du divin surgissait avec lui, dans les contingences des formes de l'histoire humaine. Or, on ne pouvait pas le dire sans éprouver le vertige, puisque Dieu n'était ni concevable, ni maîtrisable. L'iconographie du Christ ne sortait pas de ce dilemme, bien au contraire elle l'intégrait à son propre développement. Car, à partir du IXe siècle, en Orient, en Occident, montrer le Christ dans sa double nature, Dieu et homme ensemble, c'était essayer de rendre visible toute la part d'indécision, mieux cerner aussi le passage entre l'au-delà et l'ici-bas, accentuer l'ici-bas et la dimension humaine située dans l'histoire⁷. Deux grandes phases rythmaient ces changements dans l'ordre visuel : d'abord, jusqu'au milieu du XIIe siècle, se produisait l'affermissement de la *Maiestas Christi* dans une iconographie inspirée surtout, mais pas seulement, de la vision apocalyptique de Jean⁸ ; puis, à partir des années 1130-1140, un peu plus tôt, un peu

plus tard suivant les aires géographiques, par retouches et glissements successifs, l'iconographie du Christ était reformulée et remise en situation sous l'aspect dominant d'un Christ Juge et Rédempteur. Au cours de ces deux moments principaux, dans un dialogue ininterrompu, fait d'échanges et d'emprunts continuels, à des époques contemporaines les unes des autres, l'art byzantin tenait toujours un grand rôle, assurément pas celui d'un modèle constant et quasi inchangé, mais plutôt celui du vis-à-vis dans le vaste système alors en cours de réorganisation.

La *Maiestas Christi*, une iconographie renouvelée

En signe de « majesté »⁹, était communément utilisée l'ancienne chaise curule du magistrat romain, revêtue d'un lourd coussin d'étoffe de couleur pourpre, le *pulvinus*. En Occident, sur un nombre important de manuscrits enluminés dans le diocèse de Constance, l'attribut employé pour le Christ en majesté changeait et paraissait résulter de la superposition de deux signes anciens, reliés organiquement entre eux, le globe et la mandorle¹⁰. Dans le même temps, en revanche, l'attribut impérial restait

⁶ Carlo Ginzburg, « Représentation : le mot, l'idée, la chose », *Annales ESC*, vol. 46, n° 6, 1991, pp. 1219-1234, (repris dans ID., *A distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1998, pp. 73-88), pour une définition problématique de l'image christique.

⁷ Daniel Russo, « Le Christ entre Dieu et homme dans l'art du Moyen Age en Occident (IXe-XVe siècles). Essai d'interprétation iconographique », in J. Le Goff, G. Lobrichon, (éds.), *Le Moyen Age aujourd'hui. Trois regards contemporains sur le Moyen Age : histoire, théologie, cinéma*, Paris, Le Léopard d'Or, (*Cahiers du Léopard d'Or*, 7), 1997, p. 247-279 ; François Boespflug, « Pour une histoire iconique du Dieu chrétien... : une esquisse », in *Histoire du Christianisme*, t. 14, F. Laplanche (resp.), *Anamnésis*, Paris, Desclée, 2001, p. 83-123 ; Jacques Le Goff, *Le Dieu du Moyen Age. Entretiens avec Jean-Luc Pouthier*, Paris, Bayard, 2003. Sur l'ambiguïté inhérente au champ de la représentation, Herbert Leo Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphie, The University of Pennsylvania Press, 2000.

⁸ Yves Christe, *L'Apocalypse de Jean*, Paris, Picard, 1996.

⁹ Anne-Orange Poilpré, *Maiestas Domini. Une image de l'Eglise en Occident, Ve-IXe siècles*. Paris, Cerf, 'Histoire', 2005. Pour le moment carolingien, *Trésors carolingiens. Livres manuscrits de Charlemagne à Charles le Chauve*, Marie-Pierre Laffitte, Charlotte Denoël, éds., avec la collab. de Marianne Besseyre, Paris, Bibliothèque nationale de France, 2007 (catalogue d'exposition, 20 mars-24 juin 2007).

¹⁰ Galienne Francastel, *Le droit au trône. Un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IVe au XIIe siècle*, Paris, Klincksieck, « Le signe de l'art », 1973, chap. 6 ; Anne-Orange Poilpré, « Charles le Chauve trônant et la *Maiestas Domini*. Réflexion à propos de trois manuscrits », *Histoire de l'Art*, vol. 55, 2004, pp. 45-54.

inchangé, sous la forme d'un trône de plus en plus richement paré¹¹. Le Christ était assis, le plus souvent, à l'intérieur de la forme composée du globe et de la mandorle, sur le globe seul ou à l'intersection du globe et de la mandorle, au centre d'une sorte de figure géométrique en huit. Dès le premier tiers du IX^e siècle, le Christ était ainsi régulièrement entouré d'une gloire qui prenait une forme nouvelle, le cercle étant étiré pour former une amande ovale ou brisée aux deux extrémités dans le sens de la hauteur. Ce qui lui servait de trône était remplacé par le globe. Ce type de présentation du Christ en majesté, au cours du IX^e siècle, apparaissait dans la production des ateliers carolingiens de Tours, qui travaillaient pour les commandes de la cour impériale¹² : dans les *Évangiles de Lothaire*, vers 849 et 851, le Christ en majesté était montré, sur le feuillet 2 au verso, assis sur l'orbe terrestre et au cœur d'une mandorle brisée en haut et en bas, bénissant de sa main droite et tenant de son autre main le livre des évangiles¹³ (III. 2). L'orbe terrestre était inscrit à la base de la mandorle, dans sa partie inférieure, et effleurait le rebord intérieur. Les quatre Vivants étaient disposés dans les écoinçons du cadre peint sur le feuillet, laissant l'espace interne à la mandorle entièrement libre de toute autre figuration. Ainsi composée, l'image du Christ en majesté apparaissait au bas de la mandorle qui décrivait la sphère de vision céleste, comme en train de descendre vers le registre terrestre. Dans le temps vécu après l'Incarnation, le Christ Sauveur faisait irruption sous les yeux du destinataire du manuscrit. L'exemple, peut-être le plus ancien, d'une composition qui

préparait celle-ci, était celui de l'*Évangélaire de Weingarten*, réalisé à Tours vers 830, sous l'abbat de Frigiduse (807-834)¹⁴ : au feuillet 1 verso, le Christ était assis sur l'orbe terrestre dans une mandorle ovale, très large, aux dimensions d'un cadre, à l'intérieur de laquelle prenaient place les anges qui soutenaient le globe et les quatre Vivants, dont chacun était entouré d'un espace propre formé par des nuages. Séparé du support divin par cette suite d'éléments visuels, le bord intérieur de la mandorle ne touchait pas l'orbe lui-même, de telle sorte que globe et mandorle ne formaient pas encore d'unité organique et



III. 2 : *Christ en majesté*, *Évangiles de Lothaire*, f° 2 v°, Tours, vers 849-851. Bibliothèque nationale de France, Lat. 266, Paris

¹¹ EAD., « Charles le Chauve trônant et la *Maiestas Domini* », art. cit. *supra*.

¹² Herbert L. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton University Press, 1977. D. Alibert, « La majesté sacrée du roi : images du souverain carolingien », *Histoire de l'Art*, vol. 40, 1989, p. 25 sq.

¹³ *Évangiles de Lothaire*, Christ en majesté, f° 2 v°, Tours, vers 849-851. Bibliothèque nationale de France, Lat. 266, Paris.

¹⁴ *Évangiles de Weingarten*, Christ en majesté, f° 1 v°, Tours, vers 830. Landesbibliothek Reg., HB. II. 40, Stuttgart.

que le Christ en majesté n'était pas conçu pour montrer la présence du Verbe incarné sur terre. Dans l'*Évangélaire de Prüm*, une mandorle très large et à peine brisée aux deux bouts était parcourue de nuages¹⁵. Incluse dans le champ de la mandorle, une inscription proclamait la divinité de Celui qui était assis sur l'arc de l'univers, «roi du monde», «gloire du ciel», *Hoc sedet arce deus, mundi rex, gloria caeli*. Pourtant, dans l'image, le Christ était assis sur un globe et non sur un arc-en-ciel, qui servait seulement d'appui à ses pieds.

Les principaux éléments de la composition se trouvaient dans l'art chrétien et dans l'art byzantin, dès le IV^e siècle. Les rapports entre tous ces objets n'étaient pas vraiment établis : ils pouvaient s'ordonner en un ensemble plus ou moins homogène ; ils pouvaient varier d'un cas à l'autre ; mais, ils gardaient leur identité en tant qu'objets indépendants susceptibles d'être dissociés les uns des autres. Ainsi, au Ve siècle, dans Saint-Georges de Salonique, à l'intérieur d'une Vision d'Ezéchiel, la majesté divine se tenait sur un arc-en-ciel. A Saint-Vital de Ravenne, dans la conque absidale, un Christ Emmanuel était assis dans une gloire supportée par deux anges. A Baouit, dans l'abside, au VI^e siècle, une très large gloire avait la forme d'un œuf couché et soutenu par les anges. Dans Saint-Laurent-hors-les-murs, à Rome, vers 578-590, le Christ était assis sur un globe, sans mandorle. Dans la basilique de Saint-Pierre, au VIII^e siècle, une mosaïque disparue montrait un cercle étoilé avec l'image d'un Christ assis, bénissant, que soutenaient des anges. A l'époque carolingienne, le pape Hadrien 1^{er} (772-795) ordonna de disposer dans l'abside de Saint-Théodore une grande

mosaïque qui reprenait celle de Saint-Laurent-hors-les-murs. Au IX^e siècle, l'une des enluminures du *Cosmas Indicopleustès* de la Bibliothèque Vaticane figurait un Christ trônant dans une gloire qui avait la forme d'une calotte d'abside et qui représentait le ciel. A la même époque, à Salonique, dans l'église Saint-Georges, une Ascension mettait en scène le Christ auréolé et assis sur un arc. Chacune de ces majestés du Christ offrait des aspects différents et, surtout, des rapports variés entre les éléments utilisés. Aucune n'associait graphiquement, dans l'espace de la composition, le globe à la mandorle. La formule employée dans l'*Évangélaire de Lothaire* était neuve en raison de l'agencement formel choisi. Elle précédait, de peu, tous les développements exégétiques qui furent donnés à la figure du roi trônant, sous le règne de Charles le Chauve. Assis sur un trône, alors devenu un attribut impérial, celui-ci était regardé comme le garant le plus sûr de la continuité et du salut¹⁶. A partir de ce moment-là, dans l'Occident carolingien, les attributs de la majesté divine et ceux de la majesté impériale furent soigneusement distingués les uns des autres. Dans ce contexte de pensée, la forme du globe inséré à la base d'une mandorle fut mise au point. Il en allait différemment dans le monde byzantin, dès après la restauration des images (mars 843) : l'empereur Michel III (842-867) rétablit l'icône du Christ sur la Chalçè, la porte de bronze du palais impérial, puis dans la salle du trône et sur les monnaies d'or. Avec Basile 1^{er}, il entreprit de restaurer et de décorer Sainte-Sophie par une série de mosaïques représentant des saints isolés grandeur nature, en commençant par l'image de la Vierge

¹⁵ *Évangiles de Prüm*, Christ en majesté, Tours, vers 852. Landesbibliothek Lat. Theol. 733, Stuttgart.

¹⁶ Anne-Orange Poilpré, « Charles le Chauve trônant et la *Maiestas Domini* », art. cit., pp. 48-52.

placée dans l'abside, en 867¹⁷. Mais l'affirmation impériale ne recouvrait pas celle de la majesté christique dont elle émanait encore, du reste, étroitement. Entre la fin du IX^e et le début du Xe siècle, à Sainte-Sophie, dans le narthex, une mosaïque décorait la lunette au-dessus des Portes impériales : un empereur, sans doute Léon VI, était prosterné devant un Christ trônant, encadré de deux médaillons contenant, l'un la Vierge Marie intercesseur, à gauche, l'autre l'archange Michel, à droite. Le lourd dossier du trône, en forme de lyre, le geste de la bénédiction donnée par le Christ, couronné d'une auréole crucifère, encadré par les deux figures des intercesseurs, tout soulignait la prééminence de la majesté divine sur l'empereur recroquevillé au bas du siège, implorant la grâce de Dieu¹⁸. Au cours de la deuxième moitié du Xe siècle, une grande mosaïque fut installée dans le vestibule de Sainte-Sophie, au-dessus de la Belle Porte : Constantin et Justinien consacraient à la Vierge à l'Enfant, trônant sur un meuble monumental, posant ses pieds sur un piédestal d'honneur, l'un sa ville, l'autre son église. Revêtus des insignes impériaux, les deux empereurs étaient vus en pied, présentant les maquettes des deux édifices au couple divin¹⁹. Il n'y avait rien de comparable avec ce qui se passait dans l'Occident carolingien, même si les éléments formels étaient identiques dans toutes ces compositions.

Vers les années 930-1000, l'attribut spécifique de la majesté du Christ passait dans

toute une série de manuscrits enluminés à Reichenau et dans d'autres grands ateliers de l'Empire ottonien²⁰. Sur le feuillet 5 des *Évangiles de Géron* enluminés à Reichenau, peu avant 969, à la demande de Géron, archevêque de Cologne de 969 à 976, le Christ trônait en majesté dans un cercle qui l'entourait²¹. Les quatre Vivants occupaient chacun un médaillon dans la circonférence qui recouvrait le feuillet peint. Le Christ bénissait et tenait de la main gauche le livre des Évangiles. Les pieds posés sur un escabeau, il figurait comme un personnage dans l'éternité du Royaume. Deux copies avaient été faites de l'*Évangélaire* : le *Sacramentaire de Peterhausen* (Reichenau, vers 980-985), dans lequel, au feuillet 41, le Christ en majesté était assis sur un trône dont la partie inférieure débordait en bas sur le cercle qui l'entourait²² ; les *Évangiles de Hildesheim*, réunis de 1013 à 1022, où le Christ en majesté se détachait sur un fond de couleur opaque, en forme d'amande tronquée à la base et brisée au sommet, l'ensemble ayant été disposé dans un cercle. Autour de l'an mil, dans la peinture des manuscrits toujours, l'attribut du globe dans la mandorle finissait de s'imposer dans des commandes de prestige. Les modèles tourangeaux étaient surtout connus dans les *scriptoria* rhénans. Une des grandes Bibles illustrées, dont Tours avait la spécialité, était restée à Trèves et le Christ en majesté qu'on y voyait fut repris par l'enlumineur d'un manuscrit qui provenait de l'église Sainte-Marie-et-Martyres²³. La

¹⁷ Gilbert Dagron, *Empereur et prêtre. Etude sur le « césaropapisme » byzantin*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des Histoires », 1996.

¹⁸ Heinz Kähler, Cyril Mango, *Die Hagia Sophia*, Berlin, Gebr. Mann, 1967 ; trad. angl. Ellyn Childs, Londres, Zwemmer, 1967. Gilbert Dagron, *Empereur et prêtre*, op. cit. supra, chap. 6.

¹⁹ Gilbert Dagron, *Empereur et prêtre*, op. cit., chaps. 6 et 9.

²⁰ Peter Lasko, *Ars sacra (800-1200)*, Baltimore, « Pelican History of Art », 1975 (New Haven, Yale University Press, 1995), pour une présentation d'ensemble.

²¹ *Péricopes de Géron*, Christ en majesté, f°5, Reichenau, avant 969. Landesbibliothek ms. 1948, Darmstadt

²² *Sacramentaire de Peterhausen*, Christ en majesté, f°41, Reichenau, vers 980-995. Bibliothèque de l'Université, sal. IX. B, Heidelberg.

²³ Bible, *Christ en majesté*, f°127, dernier quart du Xe siècle. Archives de l'Etat, ms. 701, Coblenche.

tendance n'était cependant pas générale. Dans deux couvents voisins, celui d'Echternach et un autre tout proche, deux manuscrits adoptaient la forme de la mandorle tourangelle, en amande, sans reprendre le globe comme siège du Christ en majesté, qui restait assis sur un trône rendu à l'ancienne manière, sous la forme du trône-coffre sans dossier²⁴. A Cologne, plus particulièrement, dans des ateliers qui ne travaillaient pas pour la cour impériale, se multipliaient à partir de la fin du Xe siècle des variations sur le Christ en majesté, sans utiliser toujours les éléments de la tradition romano-byzantine. Dans les *Evangelies* du groupe Liuthar, enluminés à Cologne dans le deuxième quart du XIe siècle, le Christ Rédempteur était encadré de deux chérubins et assis sur un globe divisé en quartiers et illustré de scènes et de figures²⁵. Dans l'*Evangélaire de Sainte-Marie ad Gradus*, vers le milieu du XIe siècle, un Christ en majesté était inscrit dans un « huit » et avait les pieds calés sur un petit globe²⁶. Dans les *Evangelies de Gundold*, le Christ en majesté était assis sur un globe sans mandorle²⁷. En dépit d'une diffusion large, la formule associant l'attribut du globe à celui de la mandorle n'était donc pas employée uniformément partout. De plus, là où elle s'était imposée, dans les vieux centres carolingiens de Fulda, Cologne, Trèves, dans le diocèse de Mayence, ou encore à Saint-Gall, ou à Reichenau, dans le diocèse de Constance, elle fut vite soumise à un

enrichissement décoratif qui rompit la synthèse obtenue entre les deux signes visuels. Dans les *Evangelies de Goslar*, enluminés à la demande de l'empereur Henri III à Echternach, vers 1050-1056, le Christ en majesté reposait assis sur la boucle centrale que formaient deux cercles entrelacés en forme de « huit ». Une évolution graphique se dessinait en Occident vers un autre contexte de réalisation. En Orient, cette évolution avait été plus précoce et s'était effectuée sur d'autres bases.

Ruptures, fin Xe-XIIe siècle

Dans le monde byzantin, les icônes sur panneau de bois conservées des IXe et Xe siècles restent aujourd'hui trop rares pour être comparées, par exemple, aux enluminures des manuscrits dans l'Empire. Pourtant, durant la période qui suivit la querelle des images, l'orientation était clairement affichée, y compris du point de vue technique. En effet, si durant les VIe-VIIe siècles, les icônes étaient peintes le plus souvent à l'encaustique, après l'iconoclasme, les artistes adoptèrent la *tempera*, qui permettait un aspect mat et des contours plus nets. De plus, le fond à feuille d'or, utilisé presque sans partage, constituait, cette fois, une négation de l'espace²⁸, le personnage montré étant vu en buste comme dans l'Antiquité, mais très près du plan de l'image, dans un espace de profondeur minime et serré par les angles du panneau de

²⁴ Il s'agit, respectivement, du *Codex Aureus d'Echternach*, Christ en majesté, p. 5, Nuremberg, Hs. 15612 et de l'*Evangélaire de la Sainte-Chapelle*, Christ en majesté, f° 1v°, Paris, Bibliothèque nationale, Lat. 8851).

²⁵ Ms. 94, A II 18, Bibliothèque nationale, Bamberg.

²⁶ *Codex 753 b*, Séminaire du Prieuré, Cologne.

²⁷ Folio 10, ms. 402, Landesbibliothek, Stuttgart.

²⁸ Voir, par exemple, l'icône de *Saint Nicolas*, Xe siècle, *tempera* sur bois, 43 cm / 33, 1 cm. Monastère Sainte-Catherine du Sinai. En général, *The Age of Spirituality*, Kurt Weitzmann (dir.), New York, The Metropolitan Museum of Art ; sur l'évolution plus précise du VIe au Xe siècle, Kurt Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, vol. 1, *The Icons : From the Sixth to the Tenth Century*, Princeton University Press, 1976.

bois. La grande maîtrise de ces techniques concourait, à l'époque médiobyzantine, à faire évoluer l'icône vers une représentation divine, aperçue à distance, comme une évocation du monde céleste, en dehors d'un espace communautaire homogène. La tendance était renforcée par le choix d'un emplacement privilégié dans l'église pour exposer les icônes du Christ, de la Mère de Dieu, des saints, celui du *templon*, cette clôture séparant désormais le chœur de la nef. Les innovations techniques apportées à la peinture eurent un effet considérable sur toutes les autres images et sur le culte proprement dit. L'étape décisive fut franchie lors de l'introduction d'icônes narratives sur l'architrave peinte en continu, et réunissant les colonnes au sommet du *templon*. A partir du Xe siècle, les icônes narratives gagnèrent en nombre et en qualité²⁹. Sous sa forme rapportée en images, le récit anecdotique ajoutait une tension nouvelle au répertoire iconographique et contribuait à l'évolution de l'icône vers le mode de la représentation (III. 6)³⁰. L'impulsion paraissait venir des communautés monastiques et, en leur sein, de la dévotion privée de chacun des moines, spectateur ou propriétaire d'une icône. Déjà, sur la *Crucifixion* peinte à *tempera* sur bois, dans le courant du IXe siècle, de tout petit format, une inscription sur les montants peints du cadre était supposée parler au nom d'un de ces spectateurs ou propriétaires, qui s'adressaient au Crucifié en ces termes³¹ : « Qui ne serait frappé de peur et de tremblement à ta vue, ô Sauveur, cloué sur la croix ? Tu as déchiré le vêtement de la mort, mais tu es couvert de la robe de

l'incorruptibilité ». Les émotions intenses suscitées par l'icône se concentraient sur la nudité du corps glorieux du Christ sur la croix, les bras étendus à l'horizontale, le visage légèrement penché vers l'avant, vers le bas, du côté gauche, dans la direction de Marie. Celle-ci était drapée d'un long manteau de couleur sombre et portait l'index de sa main gauche à la bouche. En vis-à-vis, sur la droite, saint Jean tenait de sa main droite le livre ouvert des évangiles et pointait de l'index gauche vers le corps du Christ. Peut-être saisie lors des dernières paroles du Christ à sa mère, la scène n'en était que plus forte et renvoyait par saint Jean à l'équivalence visuelle entre le livre ouvert, tenu en main, et le corps offert sur la croix. Alors que les Crucifiés des périodes



III. 6 : *Catholicon* de Hosios Loukas, Stiris, Grèce, début du XIIe siècle. Vue intérieure vers le sud-est

²⁹ Anna D. Kartsonis, *Anastasis, the Making of an Image*, Princeton University Press, 1986.

³⁰ Sixteen Ringbom, *Icon to Narrative. The Rise of the Dramatic Close Up in fifteenth Century Devotional Painting*, Abo, M. Ringbom, 1965 (trad. fr. Patrick Joly, Laurent Milesi, Paris, G. Monfort, 1997), chaps. 1 et 2 ; Otto Pächt, *The Rise of Pictorial Narrative in Twelfth Century England*, Oxford, Clarendon Press, 1962, pp. 46 sq., pour la discussion des rapports avec l'art byzantin des Xe-XIe siècles.

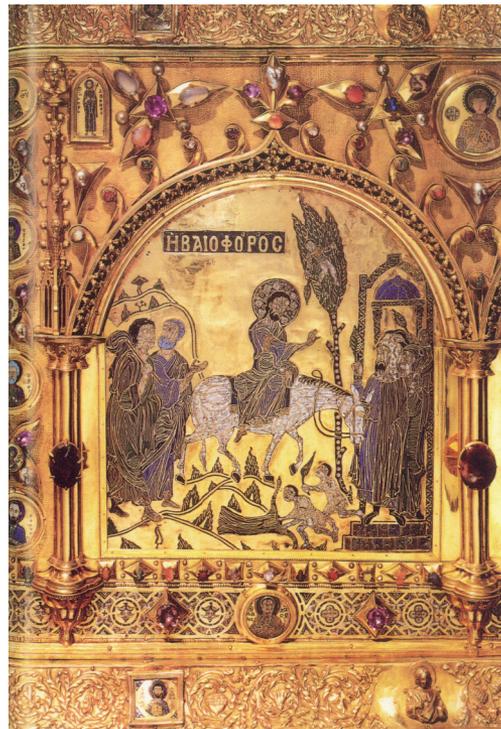
³¹ Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies. Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton University Press, 1996, pp. 48-99, pour une discussion sur ces attitudes face aux icônes, et plus particulièrement face à celles du Crucifié, à partir de la seconde moitié du IXe siècle.

antérieures avaient été vêtus d'une longue tunique, l'humanisme post-iconoclaste s'attachait à présenter le corps dénudé, couvert d'un simple pagne. Le sentiment de honte, que devait éprouver le spectateur devant ce corps immolé nu, supportait activement celui de culpabilité ressenti pendant la méditation sur la Passion³².

En disposant un cycle narratif sur le *templon*, on intégrait l'attrait exercé directement par les icônes à l'accompagnement liturgique du culte. La liturgie reproduisait l'institution de l'Eucharistie lors de la Cène, mais les prières commémoraient la vie du Christ dans sa continuité, avec la référence exprimée à l'Incarnation, à l'enseignement, à la mort sur la croix et à la Résurrection³³. Les lectures suivaient aussi le cours de sa vie, à travers le cycle de l'année, depuis sa naissance (Noël) jusqu'à la descente de l'Esprit saint (Pentecôte), mais adoptaient une chronologie rigoureuse. Les icônes narratives servaient à encadrer visuellement ce que la liturgie célébrait.

La plus ancienne architrave conservée daterait du début du XIIe siècle et comporterait douze séquences peintes : l'Annonciation, la Nativité, la Présentation, le Baptême, la Transfiguration, la résurrection de Lazare, l'Entrée à Jérusalem, la Crucifixion, la Résurrection, l'Ascension, la Pentecôte et la Dormition (III. 3')³⁴. Chacune des séquences se réduisait à l'extrême pour offrir la plus grande visibilité possible. Le regard glissait,

de la sorte, du Christ monté sur l'ânesse lors de l'Entrée à Jérusalem, à la courbe sinieuse de son corps étendu souffrant sur la croix et à la Résurrection où, triomphant de la mort, il foulait aux pieds les portes de l'enfer en tirant Adam et Eve du tombeau. Manquait la séquence du Lavement des pieds. Cela indique que le cycle pouvait être développé ou, au contraire, raccourci. Les épisodes de la naissance et de la mort du Christ étaient le plus fréquemment amplifiés³⁵. La fin



III. 3' : *Entrée du Christ à Jérusalem*, provenant de l'architrave de l'église du Christ *Pantocrator* à Constantinople, XIIe siècle, émail sur argent doré, 36, 7 cm / 31, 3 cm. *Pala d'Oro*, basilique Saint-Marc, Venise

³² Sur les développements du *threnos* en iconographie, Kurt Weitzmann, « The Origin of the *Threnos*, in M. Meiss, (dir.), *De artibus opuscula XL, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, Millar, 1961, pp. 476-490 ; Henry Maguire, « The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art », *Dumbarton Oaks Paper*, vol. 31, 1977, pp. 161-170. Des développements dans la rhétorique, à partir du Xe siècle, au sein des écoles monastiques : Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton University Press, 1981, (1994).

³³ Jaroslav Pelikan, *Imago dei : The Byzantine Apology for Icons*, Princeton University Press, 1990 ; Anna D. Kartsonis, *Anastasis, The Making of an Image, op. cit. passim*.

³⁴ Fragments d'une architrave de *templon*, début du XIIe siècle, *tempera* sur bois, 45 cm / 118 cm environ pour chaque icône. Monastère Sainte-Catherine du Sinaï.

³⁵ De même, dans les séquences des lamentations sur le corps du Christ mort ; Henry Maguire, *Art and Eloquence in Byzantium, op. cit.*, pp. 91-108.

recherchée, au travers de cette opération de montage, devait être de présenter les différentes étapes du salut de l'humanité opéré par le Christ selon un enchaînement visible pour tous, visiteurs et pèlerins.

Le caractère sacré du *templon* entraînait donc des changements profonds dans les usages et la structure des icônes liées au culte, notamment l'adaptation à un cadre de vision élargi, toujours à distance des spectateurs, mais sans cesse ouvert à tous. L'autre série de modifications avait trait aux matériaux précieux désormais utilisés dans la confection des images et rendus plus que nécessaires par la clôture du rite très saint de l'Eucharistie. Entre toutes, les icônes des grandes fêtes resplendissaient d'émaux cloisonnés, de verre et d'or. Six icônes en émaux, appartenant au monastère royal du Christ *Pantocrator*, avaient été conservées, puisqu'elles avaient été emportées par les croisés, puis incorporées au retable de la *Pala d'Oro*, à Venise (III. 3)³⁶. Par leur taille, qui en fait les plus grandes plaques d'émaux byzantins conservées, et les

inscriptions retracées en lettres capitales, elles étaient bien adaptées à leur cadre architectural.

Outre le cycle narratif, à la même époque on choisissait le thème de la Grande *Deisis* pour l'architrave du *templon*. Le centre de la composition était occupé par le Christ entouré de Marie et de saint Jean-Baptiste, tournés vers lui en prière. Jean était appelé le « Précurseur », soit le dernier des prophètes et des grands témoins du Sauveur. Tous étaient accompagnés de saints, placés de part et d'autre, eux aussi tournés vers le Christ et en prière : d'abord les saints Pierre et Paul, les premiers des apôtres, puis d'autres apôtres, des saints, des anges, distribués selon un ordre hiérarchique. Du Xe siècle, n'a été conservée aucune architrave décorée de la *Deisis*. Cependant, la même hiérarchie fut copiée sur des icônes privées et portatives. Ainsi, vers 945-959, un triptyque en ivoire, dit de Constantin VII Porphyrogénète, reprenait ce type iconographique (III. 4)³⁷. L'ivoire avait



III. 4 : Triptyque de Constantin VII Porphyrogénète, 945-959, ivoire, 23, 6 cm / 28, 7 cm. Palazzo Venezia, Rome

³⁶ *L'Entrée du Christ à Jérusalem*, provenant de l'architrave du *templon* dans l'église du monastère du Christ *Pantocrator*, Constantinople, XII^e siècle. Email sur argent doré, 36,7 / 31,3 cm, sans le cadre. *Pala d'Oro*, basilique Saint-Marc, Venise. Otto Demus, *Byzantine Art and the West*, New York University Press, « The Wrightsman Lectures III », Institute of Fine Arts », 1970 ; David Buckton, *The Treasury of San Marco, Venice*, Milan, Olivetti, 1984.

³⁷ *Triptyque de Constantin VII Porphyrogénète*, vers 945-959, ivoire, 23, 6 / 28, 7 cm. Palazzo Venezia, Rome.

été peint et doré. Ouvert pour la dévotion de l'empereur, le triptyque montrait un dispositif analogue à celui d'une iconostase : au centre du registre supérieur, la *Deisis* était formée du Christ debout, la tête auréolée du nimbe crucifère, tenant de la main gauche le livre fermé et les pieds posés sur un escabeau, puis de Marie et de saint Jean-Baptiste, les deux intercesseurs, respectivement sur la droite et sur la gauche. Le groupe dominait les principaux apôtres rangés au registre inférieur : de la gauche vers la droite, Jean, André, Pierre et Paul, Jacques. Sur la face extérieure des deux volets de bois, huit saints soldats étaient prêts à combattre pour la défense de la foi chrétienne et celle de l'Église, donc pour la paix de l'empire : tous portaient la croix, tenue en main ou inscrite sur leurs vêtements liturgiques ; certains, le livre fermé. Les saints évêques occupaient le rang supérieur. L'inscription implorait le Christ pour la protection de l'empereur et la conservation de la paix. Elle était le commentaire écrit de l'iconographie de la *Deisis*. La hiérarchie des saints devait garantir le fidèle, ici l'empereur lui-même, de la justesse de sa vénération³⁸. Au XIe siècle, les espaces entre les colonnettes du *templon*, initialement laissés vides, se remplissaient et dissimulaient aux regards des visiteurs le sanctuaire de l'église, tout en assurant aux icônes un cadre de grandes dimensions. Désormais rangées plus bas, plus accessibles au public, les icônes avaient une portée d'autant plus forte. On pouvait les toucher, les baiser, leur allumer un cierge et leur parler directement. Le Christ bénissant régnait en maître sur ces compositions, accompagné des saints dont dépendait l'église et auxquels étaient adressés

les vœux des donateurs. Sous ses aspects de reine des cieux et de mère de Dieu, Marie était aussi très présente. À terme, la fonction de représentation l'emportait définitivement. Ce fut aussi cette même fonction qui s'imposa à l'Occident, d'abord par un mouvement propre, ensuite à la faveur d'échanges ponctuels avec le domaine byzantin.

Entre le milieu du XIe siècle et le début du XIIe, sur la carte de l'Europe, les foyers de diffusion de la nouvelle formule du Christ en majesté étaient presque tous situés dans les zones intermédiaires entre le cœur de l'espace féodal (entre Loire et Rhin) et ses périphéries : en Rhénanie, Bourgogne, Italie du nord et du centre, Provence, Languedoc, Catalogne, Anjou et Poitou. Le Christ en majesté y triomphait dans les décors des manuscrits, mais aussi des églises. À l'échelle monumentale et à l'extérieur, en sculpture, à l'intérieur, sur des mosaïques ou sur des peintures murales, des emplacements lui étaient obligatoirement réservés : en façade, dans la composition du tympan ; dans le chœur, au cul-de-four de l'abside. Nulle part mieux que dans l'aire dominée par l'abbaye de Cluny le processus ne fut plus abouti. Des années 1020-1030 jusqu'aux années 1130-1140, précisément en Bourgogne, sur différents sites de construction monastique, des innovations furent menées à bien en rapport étroit avec les milieux de pensée clunisienne et en synchronie avec la réflexion sur les rites et les pratiques sacramentaires. Selon l'idée d'une réforme spirituelle transcrite dans la pierre, l'église devait apparaître comme le lieu de référence pour la vie des moines, mais aussi pour celle des laïcs, par rapport au rythme du temps journalier et aux

³⁸ Au XIe siècle, un moine exprimait ce sentiment en ces termes : « Je rends aux icônes sacrées et vénérables du Christ et des saints, exécutées avec des couleurs et d'autres matériaux, des honneurs et une vénération proportionnels à la *vénéralité* de chaque prototype. » Il rejoignait les positions défendues par saint Jean Damascène pendant la querelle des images.

rites qui accompagnaient les processions et les inhumations des uns et des autres. L'exemple le plus frappant de cette élaboration toute nouvelle demeure, sans conteste, celui de l'implantation à l'ouest des églises d'un massif trapu, compact, appelé en Bourgogne la « galilée »³⁹. Cet espace construit en élévation aurait été directement en relation avec l'image communautaire du Christ en majesté entouré des quatre Vivants. A Cluny III, sur le tympan sculpté, puis au revers du mur de la façade, enfin en mosaïque dans l'abside, l'adéquation s'avérait parfaite entre la figure choisie et son contenu⁴⁰. Ce qui s'imposait, c'était la présence de la théophanie johannique transformée, rendue plus explicite, par l'emploi de signes visibles désormais reconnus. En référence à *Apocalypse* 4, 6-7, un grand Christ en majesté venait s'inscrire en lieu et place de la croix figurée, jusque là, sur la lunette qui surmontait le seuil du lieu de culte, et reprenait des formes plus petites servant de décors aux reliquaires et autres ouvrages d'orfèvrerie. A la croix trophée, était substitué le Christ vu en majesté dans une mandorle aux formes souples et allongées. D'emblée, déjà à Cluny II, puis à Cluny III, ensuite dans toutes les maisons qui en dépendaient, un espace liturgique était spécialement réservé à ce genre d'illustration : l'avant-corps occidental à deux étages. En même temps, le terme de « galilée » n'était mentionné dans les textes que pour les monastères réformés par Cluny ou pour des communautés ayant adopté ses coutumes, ou en voie de le faire⁴¹. Une

tradition se développait dans l'art de bâtir et dans son décor historié.

En la suivant de plus près, il apparaît qu'elle renvoyait à l'exégèse suscitée, depuis l'Antiquité chrétienne, par les apparitions du Christ ressuscité après la Crucifixion, dont l'une fut annoncée par le Christ lui-même sur une montagne, en Galilée (*Matthieu* 26, 32 ; 28, 7, 16-20 ; *Marc* 14, 28 ; 16, 7). Saint Augustin avait commenté le nom de Galilée donnée à cette contrée du nord de la Palestine, avant d'avoir été repris et amendé par d'autres auteurs ecclésiastiques, de Grégoire le Grand jusqu'à Rupert de Deutz, au début du XII^e siècle, en passant par Bède le Vénérable, maillon indispensable, et des auteurs d'époque carolingienne, tel Heiric d'Auxerre dans ses homélies, notamment celle sur Pâques. Ses œuvres composées à Auxerre, dans le *scriptorium* de l'abbaye Saint-Germain, furent copiées à destination de la bibliothèque de Cluny, pendant la période de la réforme de l'abbaye, à la fin du Xe siècle⁴². Elles exercèrent une influence considérable sur la pensée et l'action, de saint Odilon, abbé de 994 à 1049, qui fit entreprendre sous son abbatiat la construction de ce massif occidental, nommé ensuite la « galilée ». D'après tous les commentateurs, le mot désignait, par analogie avec l'apparition du Christ Sauveur devant les apôtres en Galilée, le passage de la vie terrestre à l'au-delà céleste, pour l'éternité et sur le modèle de Jésus Christ. A un deuxième niveau, il évoquait le terrible face à face des apôtres avec le Crucifié, moment de crainte, d'effroi,

³⁹ Kristina Krüger, « Tournus et la fonction des galiléens en Bourgogne », in *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle (Auxerre, 17-20 juin 1999)*, Paris, C.T.H.S., 2002, pp. 414-423.

⁴⁰ Daniel Russo, « L'iconographie de la *Maiestas Domini* dans la mouvance clunisienne », in *L'esprit de Cluny et ses prolongements (Pommiers, 28 juin 2003)*, Saint-Etienne, Actes graphiques, 2003, pp. 25-38.

⁴¹ Sur la phase d'expansion clunisienne, Didier Méhu, *Paix et communautés autour de l'abbaye de Cluny, Xe-XVe siècles*, Presses universitaires de Lyon, « Collection d'Histoire et d'Archéologie médiévales 9 », 2001.

⁴² V. von Büren, « Le catalogue de la bibliothèque de Cluny du XI^e siècle reconstitué », *Scriptorium*, vol. 46, 1992, pp. 256-267.

mais aussi de honte, voire de culpabilité, par rapport aux histoires de la Passion. Ce face à face annonçait celui des mortels avec le Christ ressuscité et revenant en majesté à la fin des temps. Comme à Byzance, mais d'après des voies toutes diverses, la représentation de ce moment dramatique reposait sur l'exaltation des sentiments, chez les moines, puis chez certains laïcs. Sur ce fond riche en exégèse, la signification de la « galilée » dans l'église prenait toute sa valeur au cours des processions qui se déroulaient à Pâques, le dimanche, jour de la fête de la Résurrection : elle était le lieu où l'on manifestait la vision du Christ ressuscité. D'après toujours l'action conduite par saint Odilon, l'étage de la « galilée » s'insérait aussi dans cette perspective. Connu pour avoir accru le nombre des services liturgiques pour les messes des défunts, il aurait décidé que les offices seraient dits à l'étage, afin de ne pas perturber le bon déroulement des heures canoniques⁴³. Par conséquent si, au rez-de-chaussée, on commémorait la Résurrection du Christ, à l'étage, on devait plutôt célébrer la mémoire des morts avec l'espoir de leur résurrection à la vie éternelle, au jour du Jugement dernier. Cet espace était alors mis en valeur par des décors peints, entre autres, et notamment par la grande image du Christ en majesté. A l'extérieur, au-dessus du portail de l'église, à l'endroit où les moines se rassemblaient en procession, était montrée dans toute sa gloire l'image du Sauveur victorieux de la mort et triomphant dans l'éternité. Reprise au revers du mur de la façade, dans l'église des Saints-Pierre-et-Paul, à Cluny III, juste au-dessus de l'espace

d'accueil ménagé pour les processions, la même image sculptée, monumentale, était destinée à rester dans les mémoires quand, au retour des cortèges, les moines en franchissaient le seuil. Dans l'entre-deux, ils pouvaient avoir contemplé la composition en mosaïque et en peinture qui représentait, à nouveau, le Christ en majesté dans le cul-de-four de l'abside.

Au tout début du XIIe siècle, la même composition en peinture se retrouvait dans l'espace de la « galilée » à Saint-Philibert de Tournus, sur le vouétain de la travée centrale. Le Christ en majesté était sculpté sur le portail occidental de Montceaux-l'Etoile, sur celui d'Anzy-le-Duc, à l'entrée du narthex de Perrecy-les-Forges, sur le portail occidental du prieuré Saint-Fortunat de Charlieu et au-dessus de l'avant-nef de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay. Ici, le Christ en majesté occupait le centre de la Pentecôte, avant même la restauration d'Eugène Viollet-Leduc. Il n'y avait aucune solution de continuité entre ce qui était vu à l'extérieur, puis à l'intérieur : dans l'espace d'accueil, en effet, des chapiteaux étaient sculptés de scènes figurant les rites qui accompagnaient la fin de la vie et montraient des anges combattant les démons pour sauver une âme de l'enfer⁴⁴.

Le Christ trônait en majesté au cœur d'une mandorle, supportée par deux anges, assis le plus souvent sur un arc de cercle qui lui servait, à la fois, de siège et d'orbe terrestre. Il bénissait de la main droite, tenait le livre fermé de l'autre main, tandis qu'il était élevé aux cieux, ressuscité d'entre les morts. Au cours de la mise en récit du thème, et à la faveur de

⁴³ Dominique Iogna-Prat, « Les morts dans la comptabilité céleste des Clunisiens aux XIe et XIIe siècles », in ID., *Etudes clunisiennes*, Paris, Picard, « Les Médiévistes français », 2002, chap. 4, pour tout l'arrière-plan historique et ecclésiologique.

⁴⁴ Marcello Angehen, *Les chapiteaux romans de Bourgogne. Thèmes et programmes*, Turnhout, Brepols, « Culture et société médiévales », 2003, pp. 209-229 ; pp. 281-288 ; pp. 297-314 ; pp. 427-434.

l'exégèse clunisienne, l'image du Christ en majesté devenait aussi celle d'un Christ en Ascension⁴⁵. A Charlieu, sur le tympan du portail ouest du prieuré Saint-Fortunat, toute la surface avait été sculptée⁴⁶. Très simple, la composition était centrée sur le Christ inscrit dans la mandorle et encadré par deux anges. L'Ascension était suggérée par les anges qui soutenaient la mandorle, dont les ailes se déployaient parallèlement aux bords du tympan. De forme ovale, aux deux extrémités brisées, la mandorle accentuait harmonieusement la forme semi-circulaire de la lunette, au-dessus du tympan, et renforçait le jeu des courbes sur les auréoles qui nimbaient les trois personnages sculptés. A Cluny III, au groupe sculpté sur le tympan et représentant le Christ en majesté avec deux anges, avaient été ajoutés deux grands séraphins, dont le vol était dirigé vers le linteau, les quatre Vivants étant rejetés aux écoinçons, tout en haut⁴⁷. Ces compositions recréaient un espace de vision communautaire, tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, où chaque position était équivalente à la voisine, en dépit du rang tenu dans le monastère et de la fonction assumée en société. A l'instar de ce qui se passait pour les premières icônes, aucun point de vue n'était privilégié, donc mis en valeur. De même, en peinture, lors du premier quart du XII^e siècle, dans le cul-de-four de l'abside de la Chapelle-aux-Moines à Berzé-la-Ville, le grand Christ en majesté recouvrait de sa hauteur la surface entière de l'abside et

montrait l'ordre clunisien dans sa représentation d'Eglise universelle, à l'image de l'Eglise de Rome⁴⁸. En chaque occurrence, le Christ siégeait sur l'arc-en-ciel, recouvert d'un coussin d'étoffe précieuse, dans l'ovale en amande, qui caractérisait alors les réalisations de la mouvance clunisienne. Par contre, dans la « galilée » de Saint-Philibert de Tournus, il prenait place sur le globe, qu'on avait disposé à l'intersection du bas de la mandorle, décrivant de loin une sorte de forme en « huit », comme sur les manuscrits cités des époques antérieures, carolingienne et ottonienne. Ces signes n'étaient pas neufs, mais prolongeaient l'utilisation qui en avait été faite auparavant, en la systématisant au service de la fonction de représentation. Le processus en cours rejoignait celui déjà amorcé dans l'Orient byzantin, mais par des voies et des moyens qui demeuraient propres à l'Occident, et en suivant des buts différents⁴⁹.

Un second type christique poursuivait sa carrière, celui du Christ en croix, remis à l'honneur dans le courant du Xe siècle et développé jusqu'au milieu du XII^e siècle, sur des supports de moindre proportion que les œuvres sculptées ou peintes, sur les façades ou dans les lieux de culte, exécutés d'ordinaire dans les livres peints, en orfèvrerie, en ivoire, en bois ou dans la pierre. La vision christologique que ce type impliquait demeurait ce qu'elle avait été dans l'Antiquité chrétienne. Au fil du temps, elle marquait plutôt les dévotions courantes au sein de l'Eglise. Le témoignage des prières, jusqu'au

⁴⁵ L'hypothèse avait été déjà formulée par Emile Mâle, *L'art religieux du XII^e siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris, A. Colin, 1922, (1998), chap. 11, 2, pp. 398-406.

⁴⁶ Daniel Russo, « L'iconographie de la *Maiestas Domini* dans la mouvance clunisienne », art. cit. n. 40, pp. 29-30.

⁴⁷ K. Joseph Conant, *Les églises et la maison du chef d'ordre*, Mâcon, Protat, 1968, pp. 100-104, fig. 190, fig. 202 ; ID., « The Theophany in the History of Church Portal design », *Gesta*, vol. 15, 1976, pp. 127-134. En dernier lieu, Yves Christe, *L'Apocalypse de Jean*, op. cit., pp. 170-172.

⁴⁸ Daniel Russo, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines) », *Mabillon. Revue internationale d'histoire et de littérature religieuses*, vol. 72, 2000, pp. 57-88, en part. pp. 62-77.

⁴⁹ Pour une vue d'ensemble, Ernst Kitzinger, *Byzantine Art in the Making*, Cambridge et Londres, Faber and Faber, 1977.

XIIe siècle, le mettait bien en évidence : la psalmodie était adressée au Christ (*ad Christum*), beaucoup moins au Père par le Christ (*per Christum*)⁵⁰. Cette manière de lire les psaumes comme le chant de l'Église dirigé vers Dieu manifestait la tendance, alors prédominante, de regarder dans le corps du Christ sur la croix la divinité, donc la promesse du salut pour l'éternité. A cet instant de l'évolution, cela renforçait les conceptions denses vécues autour de l'image du Christ en majesté. Passées les années 1140, une nouvelle donne affecterait aussi cette répartition des thèmes et des signes iconographiques dans l'Occident latin.

Images en séries (milieu XIIe-XIIIe siècle)

Depuis la fin de l'iconoclasme, l'architecture byzantine avait renoncé aux longs espaces processionnels des plans basilicaux au profit des plans centrés à coupoles. En entrant dans la nef, le visiteur devait embrasser du regard la totalité de l'église, même s'il était particulièrement attiré par la coupole et par le chœur. A Byzance, l'espace cultuel était centripète. L'évolution des icônes liées au *templon* ne pourrait, sans cela, pas être comprise. Constantinople possédait déjà un riche patrimoine d'églises. Dès lors, à l'époque médiobyzantine, ce furent surtout de nouvelles villes qui accueillirent les grands projets de construction : par exemple, Sofia, Venise, Kiev⁵¹. Partout, avec l'évolution de la liturgie, les processions qui appelaient la participation des fidèles laissèrent la place à

des rituels plus statiques, organisés autour d'apparitions en séries, lors de moments forts durant lesquels le clergé sortait de l'église pour présenter le Livre et le saint sacrement. Sur les icônes, les aspects anecdotiques s'en trouvaient d'autant plus favorisés qu'ils accompagnaient les temps marquants de la vie religieuse. Le degré de représentation dans l'image fut davantage encore poussé.

Dans l'église, toutefois, la séparation était nette entre les images individuelles des saints, représentés sur le registre inférieur du mur, dans la nef, et les icônes, c'est-à-dire les peintures sur panneau de bois, accrochées sur l'architrave du *templon* ou exposées sur un support⁵². D'ordinaire, si l'on cherche à recomposer l'ensemble des décors dans l'église, d'après ce qu'il en a subsisté, l'on voit que les saints étaient regroupés par catégories : militaires, moines, médecins, femmes, évêques. En Serbie, à Pskov, vers 1153-1156, et à Sopocani, en 1164, c'étaient des figures en pied, plus hautes que nature, qui étaient disposées en ordre serré sur tous les murs⁵³. Elles étaient exposées au-dessus d'une plinthe basse, peintes à un niveau de regard accessible au fidèle qui les saluait en entrant. Au lendemain de la quatrième croisade, ce type de dispositif fut connu et réutilisé dans les décors à peintures de certains édifices, de petites proportions, en Occident, surtout dans les chapelles ou les oratoires des ordres religieux militaires. Dans le dernier tiers du XIIIe siècle, sur les murs de l'ancienne chapelle templière Sainte-Catherine de Montbellet, en Saône-et-Loire, des saints, sans doute les apôtres, des saintes, deux martyres,

⁵⁰ Daniel Russo, « Le Christ entre Dieu et homme dans l'art du Moyen Âge en Occident (IXe-XVe siècles) », art. cit., p. 252-253, pour des exemples.

⁵¹ Cyril Mango, *Byzantine Architecture*, New York, Abrams, 1976.

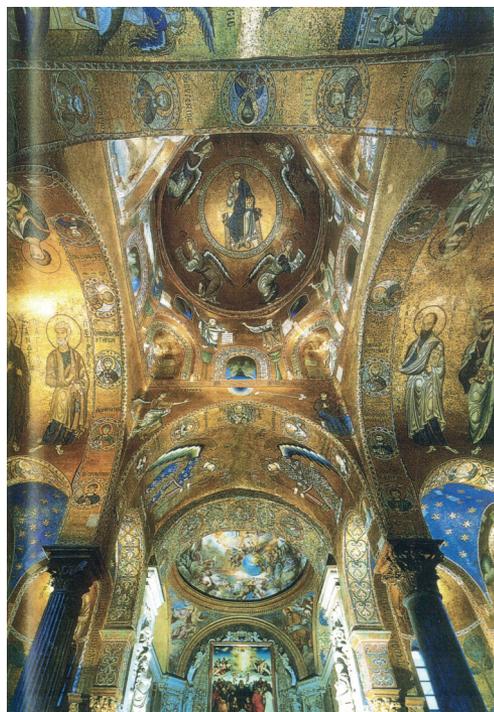
⁵² Hans Belting, *Bild und Kult*, op. cit., en part. chap. 9 et 10.

⁵³ Cathédrale de la Transfiguration, du monastère Mirojski, Pskov, 1153-1156, restes de décors peints dans le bras sud du transept ; église de Sopocani, une rangée de moines peints à fresque, nef, 1164, Sopocani.

Agathe et Catherine, cette dernière patronne de l'église, furent disposées sur les murs, tout autour, en pied et plus grands que nature⁵⁴. D'autres décors, parfois dans de petits édifices ruraux, furent également entrepris sur ce modèle, dérivé de ce qui avait été fait, puis vu, dans le domaine byzantin, jusqu'aux premières années du XIII^e siècle. Selon la tradition de l'Eglise orthodoxe, le pèlerin ou le simple visiteur devait, d'abord, circuler dans l'édifice pour en vénérer les images des saints. La salutation de l'image commençait par la proskynèse, une triple révérence où l'on touchait le sol de la main droite, avant de se signer de la croix. Ensuite, on touchait et on embrassait l'image, rite grec de l'*aspasmos*. On s'entretenait enfin avec le saint, on lui adressait des prières et on lui offrait éventuellement un cierge pour appuyer sa requête. On restait dans la ligne définie par saint Jean Damascène, lors de la période iconoclaste, on l'avait approfondie et mise en pratique⁵⁵. Entrer dans une église c'était, dans une large mesure, éprouver le contact d'amis qu'on se représentait, au sens propre, comme proches.

Les images du Christ, au contraire, s'éloignaient de la portée des fidèles, opérant depuis la voûte ou la coupole, de manière plus spirituelle et plus profonde. Le Christ en majesté était réduit à une apparition en buste, la tête couronnée du nimbe crucifère, bénissant de la main droite et tenant le livre fermé de l'autre main. Ainsi, à la fin du XI^e siècle, sur la coupole de l'église de la Dormition de Daphni, en Grèce, le Christ *Pantocrator* était

accompagné des prophètes figurés sur le tambour. Vers 1310-1315, sur la coupole, il dominait, toujours en compagnie des prophètes, la Chapelle funéraire de l'église de la Mère-de-Dieu-Pammakaristos, à Constantinople⁵⁶. Mais à Palerme, vers 1143-1151, dans l'église Sainte-Marie-de-l'Amiral (la Martorana), le Christ trônait en majesté au sommet de la coupole, entouré de quatre archanges posés sur le tambour⁵⁷ (III. 7). Dans un espace de contacts très proches entre les domaines byzantin et latin, plus spécifiquement romain, l'on adoptait la



III. 7 : Sainte-Marie de l'Amiral, 'La Martorana', Palerme, Sicile, 1143-1151. Vue de la coupole et des décors en mosaïque

⁵⁴ *D'ocre et d'azur. Peintures murales en Bourgogne*, Dijon, Musée archéologique de Dijon-R.M.N., 1992, pp. 230-231, pour une première présentation du site.

⁵⁵ Robert F. Taft, *Le rite byzantin, bref historique*, Paris, Cerf, 1996, pour un aperçu d'ensemble. Sur les rapports entre les pratiques liturgiques et les arts visuels, Thomas F. Mathews, *Art and Architecture in Byzantium and Armenia, Liturgical and Exegetical Approaches*, Aldershot, Variorum Reprints, 1995.

⁵⁶ Hans Belting, Cyril Mango, Doula Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of Saint Mary Pammakaristos (Fetiye Camii) at Istanbul*, Washington, Dumbarton Oaks Center, « Dumbarton Oaks Studies XVI », 1978.

⁵⁷ Sainte-Marie-de-l'Amiral (la Martorana), Palerme, coupole, 1143-1151. Ernst Kitzinger, *The Mosaics of Saint Mary's of the Admiral in Palermo*, Washington, Dumbarton Oaks Center, « Dumbarton Oaks Studies XXII », 1990.

formule ancienne du trône pour rendre la majesté du Sauveur au sommet de l'église : le dispositif était inspiré de ce qui se faisait à Byzance, mais le type choisi renvoyait à Rome⁵⁸. Dans ces décors, le Christ en buste s'affirmait au point culminant de la vénération dans l'église. A l'intérieur d'un médaillon, tenant le livre des évangiles clos de la main gauche et bénissant de la droite, ce Christ n'était pas une innovation. Il reprenait directement un schéma de présentation qui existait déjà au VIe siècle. Ce qui, par contre, correspondait à une invention formelle, c'était l'emplacement au sommet de la coupole. La première manifestation fut, sans doute, celle de Sainte-Sophie, au IXe siècle. De cette situation, d'où il embrassait physiquement l'espace ainsi dominé, lui était venu le titre de *Pantocrator*, c'est-à-dire à la fois « au pouvoir » et « possédant », c'est-à-dire pour les Byzantins, « qui contenait tout », par allusion explicitée dans l'image à Dieu qui renfermait et soutenait la création entière⁵⁹. L'emplacement était crucial pour la signification de cette iconographie dans le déroulement des pratiques religieuses car, si le type était ancien, les contextes de son emploi ne l'étaient pas. Pèlerin, visiteur, fidèle, on entrait sous la présence de cette image pour s'assimiler au Christ : au-dessous d'elle, on était confronté au rituel de la liturgie dont la finalité n'était rien moins que cette transformation. Celle-ci avait lieu en deux étapes : la première, l'illumination, au cours de la première partie et à travers la lecture

des saintes Ecritures ; la seconde, la communion, donc l'union avec le Christ par la réception de l'Eucharistie. Selon le rite byzantin, l'évêque ou le prêtre l'administrait à l'entrée du *bèma*, sous la coupole, un nombre limité de fois dans l'année. La préparation étant minutieuse, comportant jeûne et confession, elle passait pour un rite d'assimilation au Christ. Celui-ci était donc, dans la forme concave de la coupole, l'image du fidèle après la communion. Il dominait l'espace circonscrit de la rencontre avec le divin.

L'expérience était renforcée par les thèmes narratifs de la vie de Jésus, sur les voûtes, au-dessous de la coupole et suivait pour fil directeur le corps du Christ. A partir de l'Incarnation du « Dieu fait chair » et de la croyance dans le dogme, on attribuait des vertus miraculeuses et magiques au corps du Christ, à chacune de ses occurrences sur les images, et l'on pensait qu'il avait le pouvoir de se transformer, ainsi que tous ceux qui entraient en contact avec lui⁶⁰. Par la vie d'homme menée sur terre, le corps du Christ apportait le salut à tous les hommes, alors que par sa présence sacramentelle dans le rite de l'Eucharistie, il représentait l'intercession établie entre l'homme et le divin. Un équilibre était réalisé, dans lequel l'image entrait pour beaucoup, surtout les scènes narratives qui recouvraient les voûtes autour de la nef. En Occident, à la même époque, la doctrine du salut était liée à la notion de rachat du péché par le sacrifice du Christ sur la croix. Il s'ensuivait la multiplication

⁵⁸ Pour d'autres exemples, en architecture, mosaïque et peinture, de cette situation de la Sicile, au milieu du XIIe siècle, sur la frontière entre deux mondes, William Tronzo, *The Cultures of His Kingdom. Roger II and the Cappella Palatina in Palermo*, Princeton University Press, 1997, pp. 3-27, pp. 94-96.

⁵⁹ Thomas F. Mathews, « Transformation Symbolism in Byzantine Architecture and the Meaning of the *Pantokrator* in the Dome », in R. Morris (dir.), *Church and People in Byzantium*, Birmingham, Center for Byzantine Studies, University Press, 1990, pp. 191-214, (repris dans ID., *Art and Architecture in Byzantium and Armenia, Liturgical and Exegetical Approaches*, op. cit.).

⁶⁰ Henry Maguire, « Magic and the Christian Image », Alexander Kazhdan, « Holy and Unholy Miracle Workers », John Duffy, « Reactions of Two Byzantine Intellectuals to the Theory and Practice of Magic : Michael Psellos and Michael Italikos », in Henry Maguire (dir.), *Byzantine Magic*, Washington, Dumbarton Oaks Center, 1995, pp. 51-72, pp. 73-82, pp. 83-97.

des croix, des crucifix et des crucifixions, comme thème principal, insistant sur le corps souffrant du Crucifié. En outre, dans la situation d'intercesseur, la Vierge Marie s'imposait de plus en plus à la place du Christ. Selon la pensée orthodoxe, au contraire, le salut s'accomplissait par l'Incarnation même : en se faisant homme, Dieu a transformé la nature humaine, ce qui était le point central de la théologie, la *theosis* ou la divinisation. Cette notion donna au corps du Christ un rôle capital dans l'art religieux. Le cycle des scènes narratives se déroulait dans la nef, en commençant par l'Annonciation et la Nativité, en se poursuivant par la Présentation au Temple, le Baptême dans le Jourdain et, scène typiquement byzantine, la Transfiguration, en grec *metamorphosis*. Selon le récit évangélique, *Matthieu 17, 1-9*, le Christ conduisait ses plus proches disciples, Pierre, Jacques et Jean, sur une haute montagne pour prier et, là, il était transformé en une vive lumière, tandis que Moïse et Elie apparaissaient à ses côtés, conversant avec lui. A Daphni, dans l'église de la Dormition, sur une mosaïque de la fin du XI^e siècle, l'artiste avait montré le corps du Christ, vêtu d'un blanc étincelant et rayonnant, sept traits de lumière bleue et dorée : le Christ apparaissait comme transfusé par les dons de l'Esprit saint.

Les sujets liés à la mort et à la résurrection du Christ comptaient parmi les plus importants de tout le cycle. Le Crucifié mort, la tête inclinée, était représenté à Daphni, toujours dans l'église de la Dormition, son corps semblant encore animé de vie : la peau restait

brillante, les muscles fermes ; le double jet, d'eau et de sang, visualisait les sacrements du baptême et de l'eucharistie. Dans les actes du deuxième Concile de Nicée (787), le patriarche Jean Taraise remarquait⁶¹ : « Si nous avons vu une image de notre Seigneur crucifié, n'aurions-nous pas pleuré ? Car c'est là qu'on reconnaît combien Dieu s'est humilié en se faisant homme pour nous. » Il rattachait la mort du Christ non pas au rachat du péché, préoccupation majeure de l'Occident, mais au mystère de l'Incarnation. Il soulignait l'union indissoluble de Dieu et de l'homme, jusque dans la mort. Si le Christ était bien mort, la divinité l'habitait toujours. La représentation de la Crucifixion insistait donc sur cet aspect double et apparemment contradictoire. De surcroît, par la mort, le Christ devenait source de vie, car l'eau et le sang qui jaillissaient de son flanc étaient les signes des deux principaux sacrements, baptême et eucharistie.

Dans l'église monastique de la Néa Moni, à Chios, une mosaïque, datée de 1042, montrait une *Déposition de la croix*, formant la séquence suivante dans la série des épisodes choisis. L'insertion de la scène renvoyait directement à l'un des moments les plus intenses de la liturgie byzantine, celui de la « Grande Entrée », où le diacre portait les offrandes de pain et de vin à l'autel. La cérémonie ouvrait sur l'Eucharistie, tandis que résonnaient les cantiques de l'hymne *Cheroubikon*. Déploration et Résurrection concluaient le cycle des mosaïques qui entouraient le fidèle placé sous la coupole. Aux XI^e et XII^e siècles, on évoquait la Résurrection, ou *Anastasis*, par le récit plus

⁶¹ Texte et traduction du Décret sur les images, in François Boespflug, Nicolas Lossky, (dirs.) , *Nicée II. 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Cerf, 1987, pp. 32-35 (trad. Marie-France Auzépy). Sur Jean Taraise, Marie-France Auzépy, « L'iconodoulie : défense de l'image ou de la dévotion à l'image ? », in *ibidem*, pp. 157-165. De façon plus large, Marie-France Auzépy, *L'hagiographie et l'iconoclasme byzantin. Le cas de la Vie d'Etienne le Jeune*, Aldershot, Ashgate Variorum, 1999 ('Birmingham Byzantine and Ottoman Monographs', 5) ; EAD., *Les iconoclastes*, Paris, 2007.

théâtral du Christ délivrant Adam, tel que le rapportait l'évangile apocryphe de Nicodème⁶². Le cycle tout entier pouvait reprendre les mêmes thèmes que l'architrave du *templon*, qui correspondaient à peu près aux grandes fêtes de l'année liturgique. Surtout, on s'en servait pour représenter, c'est-à-dire pour donner à voir et à imiter les faits et gestes majeurs du Dieu fait homme. Ainsi composé, le cycle d'images était inséré au parcours du fidèle dans l'église et l'environnait au-dessous de la coupole du *Pantocrator*.

Enfin, les pratiques situées dans le *bèma*, autour de l'autel, relevaient de l'apanage du clergé. Masqué par le *templon* surchargé d'icônes, le *bèma* recevait une iconographie en rapport avec les rites qui se déroulaient à l'autel. A Sopocani, en Serbie, vers 1265, les décors peints dans le sanctuaire étaient répartis sur deux registres. En bas, une rangée d'évêques, grandeur nature, s'avancait des deux côtés, reproduisant l'accomplissement de la liturgie contemporaine : les évêques surgis du passé, saint Jean Chrysostome, saint Basile, saint Grégoire de Naziance, étaient vêtus du *phelonion* (une chasuble), décoré du motif de croix noires sur fond blanc, et portaient les manuscrits utilisés par le clergé pour ses prières secrètes au moment de l'Eucharistie. En haut, au deuxième registre, une autre procession évoquait la célébration de la Cène. Les apôtres, six de chaque côté, s'avançaient pour recevoir l'Eucharistie des mains du Christ, représenté deux fois, la première en offrant le vin, la seconde, le pain. Mains tendues en avant, les apôtres exprimaient leur ardent désir du corps sacramentel qui devait consacrer leur union mystique au Christ.

A travers le parcours dirigé dans l'église byzantine, entre les différents espaces aménagés pour faciliter la rencontre avec le divin, on avait multiplié les images et les icônes, celles-ci sur l'architrave du *templon*, celles-là sur la coupole, les voûtes tout autour, enfin dans la nef. Les liens étaient précis avec la liturgie, avérés la plupart du temps dès le XI^e siècle et largement diffusés ensuite jusqu'au XIII^e siècle. Partout, le processus de la représentation faisait évoluer les modes figuratives en les poussant vers plus de récit, plus de gestes, plus de concret, pour faciliter la fusion avec Dieu. Les cycles d'images, tout comme les icônes, participaient à ce mouvement général. Le Christ en majesté s'était peu à peu défait pour s'adapter à des situations vécues et, surtout, aux lieux spécifiques des dévotions. Presque sans cesse en action, saisi au fil des épisodes de sa vie et de sa mort, Jésus Christ était rendu présent dans sa chair d'homme, mais pour mieux manifester sa divinité. Au sommet de l'église, couronnant tout l'édifice, il apparaissait en buste sur le fond de la coupole. Les vieux attributs étaient délaissés au profit des lieux plus vibrants de sa présence.

La situation était très différente en Occident. Après 1140, le Christ juge l'emportait sur toute autre figure en majesté : de Bâle à Léon, en passant par Laon (1160), Chartres, où le portail méridional de la cathédrale Notre-Dame était sculpté entre 1212 et 1221, Notre-Dame de Paris, au portail central de la façade occidentale, vers 1223-1230, Amiens, Bourges, puis Reims. Lors de chacune des reprises on approfondissait le thème de l'ostension des plaies, l'attribut qui permettait de distinguer

⁶² *Résurrection* (ou *Anastasis*), mosaïque, vers 1042, église de la Nea Moni, Chios. En ressuscitant du monde souterrain, le Christ a brisé la porte et saisi Adam au poignet. Sur la gauche de la scène, étaient montrés David et Salomon, celui-ci représenté barbu, sous les traits de Constantin IX Monomaque, le fondateur de l'église. Doula Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, 2 vols., trad. angl. Richard Burgi, Athènes, Banque commerciale de Grèce, 1985.

le type nouveau. La croix monumentale était alors placée derrière le Christ juge, ou évoquée par le nimbe crucifère autour de sa tête, ou encore portée par deux anges disposés au-dessus ou à côté. Dans le même temps, on dénudait le torse du Christ et on coiffait sa tête de la couronne d'épines. Le Christ de la seconde Parousie était supplanté par un Christ plus humain qui affichait les traces laissées par le supplice qu'il avait enduré sur la croix. Le type ancien du Christ crucifié servait de base à la nouvelle formulation, tandis que celui de la majesté inspirait les attitudes et la pose assise. De ce point de vue, le Christ homme et juge était aussi une figure de la majesté divine. Les transformations affectaient de la même façon les autres participants à la scène. A partir du tympan sculpté sur le portail méridional de Chartres, les quatre Vivants cédaient la place aux anges porteurs des instruments de la Passion : ils étaient deux à Chartres et à Paris, et ils ne portaient que la croix et la lance ; puis ils passaient au nombre de quatre à Laon et à Bourges, et ils tenaient aussi les clous et la couronne d'épines. Entre-temps le Christ avait abandonné la gloire, en forme de mandorle, qui l'enveloppait à Chartres, sur le Portail royal, et qui le distinguait du monde des hommes. Cependant, à mesure que se reconstruisait un Christ en majesté, plus humain et plus humble, apparaissait un autre type plus glorieux, plus rayonnant, celui du Triomphe ou du Couronnement de la Vierge Marie. En Ile-de-France tout particulièrement, vers 1180-1200, on prenait l'habitude de faire correspondre au Christ juge du portail principal un Triomphe de la Vierge ou son Couronnement, soit en façade de transept, soit sur un portail latéral de la façade

occidentale. A Notre-Dame de Senlis, l'intronisation de la Vierge était sculptée sur le tympan de la façade occidentale (vers 1170-1180)⁶³. Au XIII^e siècle, à Chartres, à Paris, à Saint-Yves-de-Braine, à Dijon, à Bourges, à Strasbourg, on soulignait la présence mariale dans l'environnement immédiat du Christ juge. Elle était devenue l'intercesseur privilégiée après le Christ médiateur, souvent exposée à une place de choix. A Reims, le Couronnement de la Vierge devait être situé en haut de la façade occidentale, dans le galbe de la calende qui surmontait le tympan central. Sur ces réalisations, plus le Christ s'humanisait, plus il se réclamait de la souffrance rédemptrice, et plus Marie s'élevait et triomphait. Il est vrai qu'alors la majesté était, pour le Christ, celle de la croix, devenue le signe par excellence de son sacrifice et du rachat de l'humanité.

Pour des raisons analogues à ce qui se passait dans le domaine byzantin, par-delà les nombreux échanges entre les deux rives de la Méditerranée, le corps du Christ en croix s'était affirmé comme le ressort principal de l'iconographie christique. A la différence d'avec Byzance, cependant, son corps saignait abondamment par toutes les plaies ouvertes, en des filets de sang qui ruisselaient sur le bois du gibet. Sous l'effet de la douleur, au soir de sa vie, le Christ était soulevé sur la croix, sa tête retombait sur l'épaule droite. Bien insérés dans les rituels du cycle de Pâques, ces grands Crucifix de bois peint accompagnaient visuellement les offices du vendredi saint, aux vêpres, quand on jouait et mimait devant l'autel le sacrifice du Christ, l'*Adoratio crucis*, puis dans la nef, la Déposition de la croix, *Depositio crucis*, enfin l'*Elevatio*, de nouveau près de l'autel. Venues

⁶³ Marie-Louise Thérel, *A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis. Le Triomphe de la Vierge-Eglise. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, C.N.R.S., 1984.

de Constantinople à Rome, à la fin du VIIe siècle, ces pratiques liturgiques étaient inscrites dans le cycle pascal et largement diffusées tout au long du XIIIe siècle en Italie centrale, mais aussi dans le reste de l'Europe occidentale. Elles se trouvaient directement en relation avec les grands Crucifix suspendus à la voûte du chœur, au-dessus de l'autel, ou posés non loin sur un socle⁶⁴. Encore une fois, mais pour des raisons tout autres, les pratiques se rapprochaient de celles du monde byzantin et ouvraient à d'autres échanges possibles sur un fond, toutefois, d'incompréhensions réciproques.

Réinterprétations et relectures occidentales

Du IXe au XIIIe siècle, entre Orient et Occident, les relations furent incessantes, le long des routes maritimes et commerciales, au gré des vicissitudes politiques ou diplomatiques, des emprunts culturels et artistiques. Pourtant, l'iconographie suivit une voie originale à l'est comme à l'ouest, jalonnée d'innovations mais aussi de retours nombreux et puissants aux traditions constituées. Les XIe et XIIe siècles marquèrent des changements profonds, ici et là, pour atteindre des résultats comparables, mais pas nécessairement convergents, tant les pratiques liturgiques, les rôles dévolus aux images dans les églises, s'avéraient très variés d'un espace à l'autre. Dès le Xe siècle, surtout entre le XIe et le XIIIe siècle, à Byzance, le processus de représentation provoquait la refonte totale de l'art religieux au profit de structures narratives

qui affectaient, désormais, les icônes sur l'architrave comme les images dans la nef. En Occident, un autre mouvement tout aussi profond avait commencé à faire sentir ses effets sur le Christ en majesté, au cours des XIe et XIIe siècles, avant d'aboutir à une vision doloriste plus appuyée au XIIIe siècle. A partir de ce moment, les deux voies se recoupaient sans jamais se confondre, suscitant de multiples emprunts d'un côté comme de l'autre. Certes, en apparence, les formules byzantines connurent une seconde vie ailleurs que dans le monde byzantin, transplantées chez des peuples très divers, dans des environnements nouveaux. Leur richesse, leur complexité, ne pouvaient être appréciées qu'en partie dans ces situations plutôt inhabituelles. Les manuscrits byzantins circulèrent peu à l'extérieur du monde hellénophone, pour la simple raison qu'on ne pouvait pas les lire. Des traductions furent effectuées, mais ne portèrent que sur un choix d'œuvres limité. L'art voyagea mieux, et plus facilement. Les œuvres étaient recherchées, plutôt bien acceptées, adaptées à différents usages, même si pas toujours comprises et, en général, coupées du contexte précis de leur utilisation. Trois exemples doivent être relevés pour finir, correspondant tous trois à des points de pénétration byzantine en Occident, entre Xe et XIIIe siècles. D'abord, dans l'Empire ottonien, après le mariage d'Otton II avec Théophano, la nièce de l'empereur Nicéphore II Phocas, l'alliance matrimoniale avec la famille impériale de Constantinople allait donner une forte

⁶⁴ Solange Corbin, *La Déposition liturgique du Christ au vendredi saint. Sa place dans l'histoire des rites et du théâtre religieux*, Paris et Lisbonne, 1960. Pour les grands Crucifix de bois peints en Italie centrale, Daniel Russo, « Saint François, les franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIIIe siècle », *Mélanges de l'Ecole française de Rome*, vol. 96, 1984, pp. 647-717. Selon une problématique de l'« importation » des types grecs et des « images parlantes », Hans Belting, *Bild und Kult*, op. cit., chap. 16. Enfin, suivant la perspective théorique d'étude des actes de langage « efficaces », Irène Rosier-Catach, *La parole efficace. Signe, rituel, sacré*, Paris, Seuil, « Des travaux », 2004, pp. 387-452 (« L'analyse logique-linguistique de la formule : *Ceci est mon corps* »).

impulsion aux échanges de tout genre entre les deux cours. Notamment, Otton II put être appelé *imperator Romanorum augustus*, « auguste empereur des Romains », titre inscrit au-dessus de sa tête sur l'ivoire sculpté qui commémorait l'événement, en 972⁶⁵. La souveraineté lui était conférée par le contact direct avec la main du Christ posée sur sa tête, qui montrait ainsi que ce principe découlait de la divinité. Sans doute, pour la circonstance, le couple reçut-il un costume royal : en effet, la princesse portait le *loros*, l'écharpe, de rigueur pour un couronnement ; Otton n'était revêtu que du *sagion*, le manteau à motifs cordiformes, sans les autres attributs de la royauté. En bas à gauche, un évêque italien au service d'Otton, le donateur, était montré prosterné au pied du tabouret sur lequel le Christ se dressait, plus haut que les deux personnes royales. Le manteau et la présence du donateur révélaient que l'ivoire avait pu être travaillé en Italie, d'après des modèles byzantins. Partager les insignes impériaux équivalait à partager l'autorité de l'empereur byzantin, mais dans un autre contexte et suivant une réinterprétation sur place.

En Italie, ensuite, les apports byzantins passaient par trois voies principales : au XI^e siècle, dans le Latium, le monastère bénédictin du Mont-Cassin⁶⁶ ; au siècle suivant, le royaume de Sicile passé sous la domination normande ; entre XI^e et XIII^e siècle, à part, Venise. Quoiqu'il prêtât allégeance au pape, le monastère du Mont-

Cassin était sous la protection des gouverneurs byzantins de l'Italie du sud. Quand il reconstruisit l'église, l'abbé Desiderius (1058-1087) fit venir de Constantinople des portes de bronze, du mobilier liturgique en argent et des artisans mosaïstes pour la décoration, avec aussi des enlumineurs de manuscrits. En raison de ses liens personnels avec Hugues de Semur, abbé de Cluny (1049-1109), ainsi que d'un séjour de celui-ci au Mont-Cassin, de nombreuses innovations, vues sur place, durent parvenir jusqu'à Cluny, sur le chantier de la grande abbatale de Cluny III, mais aussi sur celui du prieuré de Berzé-la-Ville⁶⁷. Presque tout ayant disparu du Mont-Cassin, il est difficile de se faire une idée exacte de l'importance et de la nature de ces emprunts. De toute façon, il s'agissait d'emprunts faits à partir du monastère de l'abbé Didier, l'un des foyers artistiques les plus brillants de l'époque, et non pas à partir de Byzance directement. A ces réinterprétations s'ajoutèrent celles des milieux clunisiens, comme nous l'avons souligné.

Sous la domination normande, et en particulier sous le règne du roi Roger II (1130-1154), la Sicile s'ouvrit davantage aux apports byzantins. Roger II prit le titre de « roi » et choisit de se faire représenter en empereur de Byzance, couronné par le Christ, imitant en cela Constantin VII Porphyrogénète qui, sur l'ivoire du couronnement en 945, avait été figuré auprès du Christ qui posait la couronne sur sa tête⁶⁸. Mais il portait sur sa chlamyde le motif de la fleur de lys des rois de

⁶⁵ *Le Christ bénit l'empereur Otton II et Théophano*, panneau commémorant le couronnement du couple impérial, 982-983, ivoire, 18, 6 cm / 10, 8 cm. Musée national du Moyen Age, Paris. Janic Durand (dir.), *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris, R.M.N., 1992.

⁶⁶ Hélène Toubert, « La *renovatio* grégorienne à Rome et au Mont-Cassin », « Rome et le Mont-Cassin. Nouvelles observations sur les fresques de l'église inférieure de Saint-Clément à Rome », « *Le Bréviaire d'Oderisio* (Paris, Bibliothèque Mazarine, ms. 364) et les influences byzantines au Mont-Cassin », in Ead., *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, Cerf, 1990 (trad. ital. Lucina Speciale, Rome, Jaca Book, 2001). Voir aussi Julie Enckell-Julliard, *Au seuil du salut. Les décors peints de l'avant-nef de Farfa en Sabine*, Thèse de Doctorat, Lausanne-Poitiers, 2004 (dirs. Serena Romano, Eric Palazzo), pour l'appréciation de cette conjoncture iconographique à partir du site de l'abbaye de Farfa.

⁶⁷ Daniel Russo, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique. Les peintures de Berzé-la-Ville (Chapelle-des-Moines) », art. cit., pp. 58-62.

⁶⁸ *Le Couronnement de Constantin VII Porphyrogénète*, 945, ivoire, 18, 6 cm / 9, 5 cm. Musée Pouchkine, Moscou.

France. Il fit décorer le sanctuaire de la chapelle palatine, à Palerme, en suivant le projet iconographique d'ensemble d'une église byzantine de haute époque, à dessein, et en l'adaptant toutefois au cadre de l'architecture normande (III. 8)⁶⁹. La nef, par exemple, marquait un retour très net à la manière proto-byzantine avec les murs recouverts de scènes inspirées par l'ancien et le nouveau Testament. Dans le détail, certains épisodes étaient traités à la manière byzantine. La *Création d'Eve*, notamment, était proche de l'enluminure sur le même thème, appartenant au manuscrit byzantin de l'Octateuque, conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane et daté du milieu du XIIe siècle⁷⁰. L'illustration de l'Octateuque, composé des huit premiers livres de la Bible, de la *Genèse* au *Livre de Ruth*, fut entreprise à Byzance au XIe siècle et, avec plus de cinq cents scènes, constitua un vaste répertoire souvent utilisé. Le texte de *Genèse* 2, 21-23, consacré à la création de la femme, et l'illustration qui l'accompagnait, s'avéraient essentiels, dans le domaine byzantin, pour comprendre les relations entre l'homme et la femme⁷¹. Selon la lecture de l'épisode par Procope de Gaza (v. 465-v. 528), dont le commentaire suivait le texte de l'Octateuque, la femme fut créée pour l'homme, et non par l'homme. Elle était physiquement inférieure à celui-ci, mais égale à lui devant Dieu en nature et intelligence. Le commentaire insistait sur le fait que Dieu créa la femme à partir d'une côte d'Adam, et non de la poussière dont il l'avait formé, pour lui insuffler



Ill. 8 : Appartements du roi Roger II de Sicile, Palais des Normands, Palerme, Sicile, 1154-1166. Décors de marbre et de mosaïque

une affection naturelle pour elle. Plus que la miniature de l'Octateuque, la mosaïque montrait le face-à-face entre Eve et son créateur, ayant pris ici la forme humaine du Christ. En quelques dix ou vingt ans, cette image fut reprise dans le nord de l'Europe, en Allemagne, puis en Angleterre, dans une lettrine historiée de la *Genèse* dans la *Bible de Winchester*, vers 1180 : Dieu s'avancit, toujours sous la forme du Christ, et prenait par le bras Eve, qu'il bénissait de la main droite, un peu comme dans la Résurrection, le Christ saisissait par le bras Adam, et parfois

⁶⁹ William Tronzo, *The Cultures of His Kingdom*, op. cit., pp. 28-62.

⁷⁰ La *Création d'Eve*, 1154-1166, mosaïque. Chapelle palatine, Palerme ; la *Création d'Eve*, Octateuque, milieu du XIIe siècle, *tempera* sur parchemin, f° 37 r, 39, 5 cm / 31, 3 cm. Bibliothèque apostolique vaticane, ms. gr. 746, Cité du Vatican. Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1950 ; Ernst Kitzinger, « Mosaic Decoration in Sicily under Roger II and the Classical Byzantine System of Church Decoration », in W. Tronzo (dir.), *Italian Church Decoration of the Middle Ages and Early Renaissance. Functions, Forms and Regional Traditions (Villa Spelman, Florence)*, Bologne, 1989, pp. 147-165 ; John Lowden, *The Octateuchs*, University Park, PA, 1992 ; William Tronzo, *The Cultures of His Kingdom*, op. cit., chap. 1 et 2.

⁷¹ Angeliki E. Laiou, Dieter Simon (dirs.), *Law and Society in Byzantium, Ninth-Twelfth Centuries*, Washington, Dumbarton Oaks Center, 1994.

Eve⁷². Sur ce détail là, l'inspiration byzantine paraissait directe. Mais nul ne saurait dire si le commentaire de l'Octateuque était connu en Sicile après le milieu du XII^e siècle, ni si le mosaïste avait pu y avoir accès d'une manière ou d'une autre.

Venise enfin, ville byzantine en plein cœur de l'Europe, rivalisait avec Constantinople par l'architecture de la basilique Saint-Marc, commencée en 1064 et achevée sous le doge Vitale Falier (1086-1096), en suivant le projet de l'église disparue des Saints-Apôtres de Constantinople⁷³. Les faits iconographiques furent tout autres. Ici, dans les décors à mosaïques entrepris sous le doge Falier, poursuivis jusqu'au XIII^e siècle, Byzance se continuait⁷⁴. Au-dessus de l'*atrium*, sur les mosaïques qui recouvraient la coupole, illustrant le cycle de la *Genèse*, l'on choisissait au XIII^e siècle pour base du projet un (ou des) manuscrit(s) enluminé(s) à peu près identique(s) à la *Genèse* du manuscrit *Cotton* (*Codex Cotton* Otho B. VI, British Library, Londres), dont on utilisait les schémas narratifs pour figurer la création d'Eve par Dieu : sur la gauche, Dieu, ayant revêtu l'aspect du Christ fait homme, ôtait la côte à Adam endormi ; sur la droite, il achevait de modeler Eve, debout, qu'il tenait par le bras droit⁷⁵. On reprenait les interprétations des théologiens byzantins pour tenir un discours sur la femme mieux adapté que tout autre à une audience du XIII^e siècle. Plus avant dans l'intérieur de

l'église, les grandes voûtes occidentales supportaient les images de la Crucifixion et de la Résurrection. Contrairement aux églises byzantines pourtant, où chaque voûte était occupée par une composition en tableau, à Saint-Marc, les voûtes en berceau avaient été décorées en registres horizontaux superposés, à la manière occidentale. Le succès de ces images fut tel qu'elles servirent hors de Venise qui devenait, à son tour, un foyer artistique de première importance en Occident. Le manuel de l'artiste de Wolfenbüttel, dans le deuxième quart du XIII^e siècle, l'indiquait clairement⁷⁶. Ce manuscrit de douze feuillets fut réalisé dans un atelier vénitien, vers 1240, puis utilisé en Allemagne dès la génération suivante. Dans le *Christ de la Résurrection*, il était facile de reconnaître le même personnage que celui représenté sur les mosaïques de Saint-Marc⁷⁷ : il se déplaçait à grande enjambée, un pan de son manteau tournoyant derrière lui. Mais il saisissait les poignets d'Adam et d'Eve, chacun d'une main. L'artiste avait adapté le motif byzantin peu de temps après sa création. Venise constituait donc un cas doublement à part : ayant reçu les formules byzantines, elle s'imposait elle-même au principe de formulations neuves dans l'iconographie du Christ ; elle restait largement ouverte aux modèles venus de Byzance au XIII^e siècle. Elle servait ainsi de point de rencontre entre deux mondes.

⁷² La *Création d'Eve*, lettrine de la *Genèse*, *Bible de Winchester*, vers 1180, *tempera* sur parchemin. Bibliothèque de la cathédrale, Winchester.

⁷³ Helen C. Evans, William D. Wixom (dirs.), *The Glory of Byzantium : Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997, pour des exemples contemporains d'architecture.

⁷⁴ Le butin de guerre rapporté de la quatrième croisade fut à l'origine d'une nouvelle vague d'art byzantin à Venise. Sur l'épisode des chevaux de l'hippodrome de Constantinople, transportés à Venise et installés sur la *loggia* au-dessus du grand portail de Saint-Marc, Michael Jacoff, *The Horses of San Marco and the Quadriga of the Lord*, Princeton University Press, 1993, pp. 21-53.

⁷⁵ Herbert L. Kessler, *The Cotton Genesis*, Princeton University Press, 1986, pp. 16-29, pour la discussion des images de la *Genèse* en relation avec le manuscrit *Cotton*. Sur cette séquence des mosaïques dans la basilique Saint-Marc, Penny Howell Jolly, *Made in God's Image ? Eve and Adam in the Genesis Mosaics at San Marco, Venice*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1997, chaps. 3 et 6.

⁷⁶ Hugo Buchthal, *The Musterbuch of Wolfenbüttel and Its Position in the Art of the Thirteenth Century*, Vienne, *Byzantina Vindobonensia* XII, 1979.

⁷⁷ La *Résurrection*, deuxième quart du XIII^e siècle, dessin à l'encre sur parchemin, 16, 1 cm / 12 cm. *Codex Guelf* 61, 2 Aug. Octavo, f° 92 r. Herzog August-Bibliothek, Wolfenbüttel.

