Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA

21.1 | 2017
Varia

La Crucifixion : iconographie et spatialisation des peintures murales entre le IXe et le début du XIe siècle dans l'Occident chrétien

Julie Mercieca

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/cem/14642
DOI : 10.4000/cem.14642
ISSN : 1954-3093

Éditeur
Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Référence électronique
Julie Mercieca, « La Crucifixion : iconographie et spatialisation des peintures murales entre le IXe et le début du XIe siècle dans l'Occident chrétien », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 21.1 | 2017, mis en ligne le 18 septembre 2017, consulté le 22 septembre 2022. URL : http://journals.openedition.org/cem/14642 ; DOI : https://doi.org/10.4000/cem.14642

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

La Crucifixion : iconographie et spatialisation des peintures murales entre le IXe et le début du XIe siècle dans l'Occident chrétien[1]

Julie Mercieca

1 Pivot central dans la foi chrétienne autour duquel tournent les principaux arguments christologiques, la Crucifixion est considérée, avec la Résurrection, comme le lieu de la révélation du plan divin, initiée par l'Incarnation. Mais elle constitue également une véritable pierre d'achoppement, puisque l'événement suppose l'idée paradoxale de la mort – condition propre à l'être humain – d'un être tout à la fois Dieu et Homme. Contenant ses propres contradictions, la mort du Christ par la croix a nécessité très tôt une réflexion quant à la théologie et quant à sa possibilité de la représenter par l'image. Car, figurer la Crucifixion suppose de respecter les dogmes de la Trinité et de la double nature du Christ. C'est d'ailleurs l'une des raisons invoquées pour expliquer la naissance tardive du thème iconographique. Peu représentée avant le VIIIe siècle en Occident, l'image de la Crucifixion connaît un développement significatif dans le contexte carolingien en investissant différents supports et en proposant de nouvelles formes.

2 Ce phénomène a été largement étudié dans les arts dits « mineurs ». Les exemples monumentaux des IXe et Xe siècles – trop vite considérés comme rares – n'ont bénéficié jusqu'à présent que d'un intérêt modéré. De fait, ces décors n'ont longtemps été interrogés que dans une perspective globale, soit au sein d'analyses stylistiques menées

à l'échelle régionale, nationale ou internationale, soit noyés dans la masse documentaire de recherches visant à démontrer l'évolution iconographique de la Crucifixion sur le long terme[2]. Dans les années 1980, les études de Celia Chazelle et de Marie-Christine Sépière[3] marquent néanmoins un renouveau dans l'approche du thème iconographique en ouvrant leurs investigations à d'autres champs disciplinaires. Bien que les deux démarches soient différentes, la première partant des textes, la seconde partant des images, ces deux ouvrages ont permis, par leur approche interdisciplinaire associant les sources figuratives et littéraires, de mettre en exergue l'importance des IXe et Xe siècles dans la cristallisation de l'iconographie de la Crucifixion et dans sa diffusion au sein de l'art occidental. Toutefois, ces deux études se sont davantage concentrées sur les exemples conservés dans les arts du livre – peintures de manuscrits et ivoires sculptés –, produits principalement dans les *scriptoria* carolingiens et plus nombreux que les décors monumentaux.

3 Les crucifixions produites à l'échelle monumentale étant restées le parent pauvre des recherches menées jusqu'alors, une investigation sur ces décors se justifiait donc amplement. Nous plaçant dans la continuité des analyses récentes, nous souhaitions interroger ces décors à la lumière ce qui avait été observé pour les arts mineurs : quelles sont les formes de la Crucifixion à l'échelle monumentale ? Comment et pourquoi la Crucifixion en tant que décor monumental acquiert une valeur de premier ordre à cette période dans l'art en Occident ? En d'autres termes, il s'agissait de déterminer s'il existait 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.

4 Notre propos se déclinera en quatre points. Dans le premier, nous reviendrons sur la méthodologie employée dans la constitution et l'analyse de la documentation sélectionnée. Un deuxième volet sera l'occasion d'évoquer brièvement les origines textuelles et visuelles de la Crucifixion, ces sources et ressources constituant un socle réutilisé et renouvelé par les artistes et les exégètes des IXe et Xe siècles. La troisième partie se concentrera sur les formes de la Crucifixion aux IXe et Xe siècles en tant qu'image pensée et construite véhiculant un discours. Enfin, dans le quatrième et dernier volet, il s'agira de s'extraire du cadre de l'image pour tenter de recontextualiser les Crucifixions, en envisageant les décors dans leur environnement, et les lectures qui peuvent s'en dégager.

Première approche et méthodologie

5 Dans le prolongement des deux études de Marie-Christine Sépière et de Celia Chazelle, nous avons débuté notre enquête avec des limites temporelles et géographiques préétablies. Le projet initial, en effet, consistait en l'étude des Crucifixions situées dans les territoires de l'Empire carolingien et produites sur le temps court correspondant à cette entité politique, autrement dit entre la seconde moitié du VIIIe siècle et les toutes premières années du Xe siècle.

6 Bien que les faits historiques soient utiles dans la délimitation d'un sujet et, plus largement, dans la périodisation, les œuvres offraient cependant au regard une autre réalité, qui imposa rapidement un réajustement du cadre de l'enquête. De fait, leur répartition géographique révélait la présence de nombreux décors dans les marges de l'Empire – en particulier dans l'ancien territoire du duché de Bénévent –, nous

imposant d'étendre la zone envisagée aux périphéries. De même, les limites chronologiques démontraient une dichotomie entre l'histoire politique et l'histoire culturelle. Les décors les plus anciens ne dataient que des environs de l'an 800 et l'ensemble figuratif exposait une permanence des formes, notamment dans la figuration du Christ, rendant nécessaire la prise en compte du Xe siècle dans sa totalité. Nous avons par conséquent choisi de clore notre enquête sur les environs de l'an mille, à l'époque où se généralise la mutation féodale – bien qu'il soit admis aujourd'hui qu'une telle limite ne se justifie que du point de vue symbolique, et non sur la base d'une réelle rupture historique[4]. Cette limite était, du reste, confortée par les images du Christ sur la croix, qui, entre celles datées autour de l'an mille et celles proprement du XIe siècle, démontrent une attention plus marquée pour la dimension humaine, voire souffrante, du Christ, tendance se traduisant par un changement dans le traitement corporel du Crucifié.

7 Cette enquête se concentre sur les peintures murales, c'est-à-dire des décors en deux dimensions faisant corps avec l'édifice. La peinture murale constitue le principal médium qui nous soit parvenu dans le paysage monumental. De fait, nous ne possédons aucun témoin mosaïqué, technique fort coûteuse et généralement réservée aux édifices importants. Quant à la sculpture, qui privilégie encore à cette époque des motifs végétaux et ornementaux, seuls quelques témoignages épars ont été conservés : un graffito à Doué-la-Fontaine, qui est un *unicum*[5], et deux bas-reliefs en Espagne représentant le Christ en croix[6]. À cet ensemble peuvent également s'ajouter les décors de Centula/Saint-Riquier et de Saint-Bénigne de Dijon, connus grâce aux sources textuelles[7], ainsi que les crucifix, objets mobiliers qui tendent à se multiplier à la même époque[8].

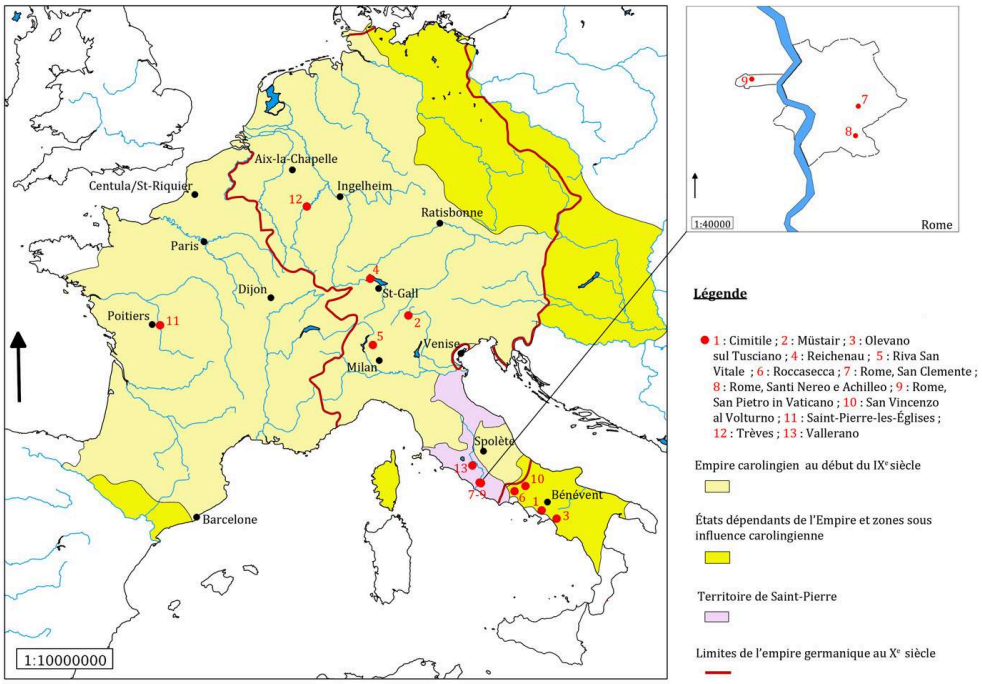
8 Élaboré à partir de l'Index of Christian Art[9], le récolement des décors s'avéra être une phase longue en raison de la datation souvent approximative des œuvres. En effet, les datations s'appuyaient alors sur une bibliographie souvent ancienne et la chronologie de certains décors oscillait très largement entre le VIIIe et le XIe siècle, voire au-delà. Dans un souci d'exhaustivité, nous avons ainsi opéré une première sélection réunissant trente-et-un décors produits entre le VIIIe et le XIe siècle. Leurs datations furent précisées grâce aux données archéologiques et historiques des lieux d'accueil, mais aussi par l'étude stylistique et la prise en compte des indices iconographiques chronologiquement significatifs[10].

9 Notre recherche s'est confrontée à une autre difficulté : l'état de conservation très inégal des décors, facteur influant de fait sur l'analyse et la lecture des peintures. Pour pallier ces lacunes, nous avons croisé les données avec d'anciens témoignages qui ont fourni de précieuses informations. Ainsi, les relevés de G. Marini (1742-1815) puis ceux de Bertini Calosso, au début du XXe siècle, ont permis de connaître l'emplacement originel et le contenu de la Crucifixion de Vallerano, avant que celle-ci ne soit détruite[11]. Pourtant, bien qu'efficace, le recours à ces ressources requérait la plus grande prudence, surtout lorsque les témoignages différaient, comme ce fut le cas pour la Crucifixion de San Pietro in Vaticano. Le décor originel est connu grâce à la description textuelle de Giacomo Grimaldi et l'aquarelle de Domenico Tasselli, produites entre 1608 et 1620, peu avant la destruction complète de l'édifice[12]. Grimaldi rapporte que la Crucifixion, qui rassemblait le Christ, la Vierge, Jean et les larrons, se situait au milieu de la paroi, au-dessus de l'autel dédicacé à Simon et Jude. En revanche, dans la reproduction de Tasselli, le Christ est entouré d'un personnage féminin (la

Vierge ?) et d'au moins trois autres protagonistes qui tiennent des lances (des soldats ?), mais les larrons sont absents de la composition. Force est de constater l'ambiguïté de ce type de témoignages et les questions méthodologiques que soulève la prise en compte de telles ressources.

10 *In fine*, l'ensemble documentaire fut réduit à treize peintures monumentales : Cimitile, Müstair, Olevano sul Tusciano, Reichenau, Riva San Vitale, Roccasecca, San Clemente de Rome, Santi Nereo e Achilleo de Rome, San Pietro in Vaticano, Saint-Pierre-les-Églises, San Vincenzo al Volturno, Trèves et Vallerano (fig. 1 et 2).

Fig. 1 – Répartition géographique des Crucifixions retenues dans notre documentation



DAO J. Mercieca

Fig. 2 – Localisation, emplacement et datation des peintures monumentales de la documentation

Localité	Édifice	Emplacement	Datation
Cimitile (Italie)	Église oratoire des Santi Martiri	Salle médiane, mur ouest	entre 891 et 915
Müstair (Suisse)	Église abbatiale Sankt Johann	Nef, mur nord, 2e registre	Probablement fin du VIII[e] siècle
Olevano sul Tusciano (Italie)	Grotte San Michele, chapelle San Michele	Nef, mur sud	Probablement dernier quart du X[e] siècle
Reichenau (Allemagne)	Église (collégiale ?) Sankt Georg in Oberzell	Crypte, mur est	probablement entre 985 et 997
Riva San Vitale (Suisse)	Baptistère San Giovanni	Abside est	Fin X[e] - début du XI[e] siècle
Roccasecca (Italie)	À l'origine dans l'église rupestre Sant'Angelo in Asprano (aujourd'hui conservée dans l'église de Roccasecca)	Bras nord du transept, mur nord	Seconde moitié du X[e] siècle
Rome (Italie)	Église titulaire San Clemente	Église inférieure, nef, mur est	entre 847 et 855-860
Rome (Italie)	Église titulaire des Santi Nereo e Achilleo	Tour nord, rez-de-chaussée, mur nord-est	Fin X[e] - début du XI[e] siècle
Rome (Italie)	Ancienne basilique San Pietro in Vaticano	Nef, mur sud, 6e et 7e travées	Crucifixion probablement ajoutée ou agrandie dans la 2[e] moitié du IX[e] siècle
Saint-Pierre-les-Églises (France)	Église (paroissiale ?) Saint-Pierre-les-Églises	Chœur, abside, mur nord	Entre 782 et 979 avec une préférence pour la fin du IX[e]-début du X[e] siècle
San Vincenzo al Volturno (Italie)	Église oratoire Santa Maria in insula	Crypte, transept droit, mur nord-est	entre 824 et 843
Trèves (Allemagne)	À l'origine dans l'église Sankt Maximin	Crypte, salle médiane, mur ouest	entre 888 et 935
Vallerano (Italie)	Grotte del Salvatore	Mur sud	Fin du X[e] siècle

11 Même si nous avions conscience qu'une analyse sérielle à partir de treize décors s'avérait limitée, cette démarche restait malgré tout nécessaire pour repérer les récurrences et les spécificités. En apparence régi par la diversité, cet ensemble démontrait, grâce à un traitement descriptif minutieux des compositions, de nombreuses similitudes révélant le recours à une base constante sur laquelle se superposait une « gamme de variations »[13].

12 L'appréhension de l'image de la Crucifixion dans sa globalité, c'est-à-dire en tant qu'objet, support d'expériences physique et mentale, mais aussi en tant qu'image imaginée, nécessitait d'élargir le champ de recherche à l'exégèse et à la liturgie. Ainsi, dans le prolongement des travaux récents, les textes exégétiques, dogmatiques, homilétiques, poétiques ou encore liturgiques offraient, de fait, un éclairage particulièrement fécond pour comprendre la place de la Crucifixion dans la pensée des hommes des IX[e] et X[e] siècles, mais aussi les choix iconographiques et compositionnels mis à contribution dans ces décors. Ces sources permettaient, en outre, d'envisager les usages et les perceptions possibles des peintures monumentales dans leur environnement, notamment au sein de pratiques rituelles.

13 Au terme de cette première approche, trois constats se sont imposés et ont très tôt dessiné l'orientation de nos questionnements :

Premièrement, la forte proportion des décors en dehors des frontières de l'Empire, notamment dans le territoire du Latium et dans l'ancien duché de Bénévent, territoires entretenant cependant des liens avec le pouvoir impérial ;

Deuxièmement, la diversité des types de lieux d'accueil – les églises, les grottes ou encore les oratoires – et de leur destination, qui révèle cependant l'omniprésence du contexte monastique ;

Troisièmement, la rareté des décors produits à la fin du VIII[e] siècle, alors que les témoins deviennent plus nombreux à partir de la seconde moitié du IX[e] siècle et surtout au cours du X[e] siècle.

Aux origines de la Crucifixion : perceptions et représentations entre le IIe et le VIIIe siècle

14 Au fondement de l'image de la Crucifixion se situent les récits de la mort du Christ et, en premier lieu, les quatre Évangiles – Mt 27, 32-56, Mc 15, 21-41, Lc 23, 26-49 et Jn 19, 16-37. Tous rapportent que le Christ fut crucifié sur une croix surmontée d'un *titulus* qui précise l'objet de sa condamnation, entre deux larrons sur la colline du Golgotha. Du reste, les récits des synoptiques, qui présentent de nombreuses similitudes, se distinguent quelque peu du texte johannique. Pour schématiser, les Évangiles de Matthieu, Marc et Luc, qui possèdent bien sûr leurs propres spécificités narratives, rapportent les séquences suivantes : le don du vin que Jésus refuse ; la foule qui assiste au supplice ; l'obscurcissement de la terre de la 6e à la 9e heure ; l'épisode de l'éponge trempée de vinaigre ; le déchirement du voile du Temple – phénomène amplifié chez Matthieu par les rochers qui se fendent et la résurrection des saints ; la reconnaissance de la divinité du Christ par le centurion. Même s'il reprend certains éléments narratifs, le récit johannique se distingue des trois autres en insistant explicitement sur l'accomplissement des Écritures et en introduisant deux séquences : la première est celle où le Christ sur la croix confie sa mère et son disciple l'un à l'autre, l'apôtre se présentant comme un témoin direct de l'événement ; la seconde est celle de la transfixion : après la mort du Christ, un soldat anonyme planta une lance dans le flanc du Christ duquel jaillirent de l'eau et du sang (Jn 19, 34).

15 Bien que non retenus par l'Église, les textes apocryphes, plus tardifs, restent des sources importantes, dans la mesure où certains détails propres à ces textes ont été intégrés dans l'espace figuratif[14]. Sans développer le contenu de chacun, il est à noter que ces textes précisent les noms des deux larrons (Dysmas et Gestas), et nomment Longin le centurion qui reconnaît la divinité du Christ.

16 La réception de cet événement ne se fit pas sans mal. Du côté de l'exégèse, cette foi émergente, fondée sur la croyance paradoxale de la mort d'un être à la fois Dieu et homme, qui plus est, sur une croix – supplice infamant réservé aux traîtres et aux esclaves – nécessitait d'être défendue et explicitée face à l'incompréhension qu'elle suscitait. Dès les premiers siècles, la Crucifixion bénéficie d'une abondante littérature, qui charge très tôt l'épisode d'une dimension victorieuse et ecclésiologique. Annoncée dans les nombreuses prophéties vétérotestamentaires, la Croix est interprétée comme le lieu de la révélation de la divinité du Christ et du plan divin ; elle est le lieu de sa gloire, mais aussi le lieu de la naissance de l'Église et de ses sacrements. Pourtant, si la Crucifixion est centrale dans la pensée chrétienne dès les premiers siècles, sa figuration reste assez rare et les témoins épars. De fait, sous l'époque de Constantin et de ses successeurs, la Passion est représentée, mais la scène de la Crucifixion est escamotée ou simplement suggérée par le signe iconique de la Croix glorieuse, qui bénéficie dès le IVe siècle d'un important culte en Orient. Les premières figurations de type narratif ne remontent qu'au début du Ve siècle dans lesquelles le Christ est vêtu du *subligaculum* – bande de toile enroulée autour de la taille et des cuisses. Peu à peu, le thème introduit le champ figuratif en Orient, où le Christ est représenté vivant et vêtu du *colobium* (la tunique longue), choix également opéré dans les quelques œuvres occidentales, au cours des VIe et VIIe siècles. Au VIIIe siècle, marqué par la crise iconoclaste qui entraîne

une réflexion sur le rôle de l'image plastique dans la médiation du sacré[15], les quelques témoins occidentaux sont principalement romains et reprennent le schéma oriental[16].

Les formes de la Crucifixion entre le IXe et le début du XIe siècle

17 À partir de la fin du VIIIe siècle et surtout au cours du IXe siècle, nous assistons à une multiplication des représentations de la Crucifixion dans l'art monumental. Reprenant des formes héritées des répertoires anciens, les Crucifixions peintes sur les murs des édifices entre le IXe et le début du XIe siècle exposent un renouvellement des schémas compositionnels et des contenus thématiques.

18 Les peintures monumentales bénéficient d'une taille conséquente qui dépasse un mètre de côté – à San Pietro in Vaticano, elle mesure approximativement cinq mètres de côté. Leurs dimensions en font des œuvres non seulement visibles, mais aussi probablement lisibles, du moins dans leurs grandes lignes. La scène se déploie soit sur un fond sommaire – prenant parfois l'aspect d'un paysage esquissé avec les Monts Agra et Gareb (fig. 3) – ou, au contraire, sur un fond présentant une polychromie géométrisée constituée de bandes horizontales plus ou moins épaisses et nombreuses, qui servent d'écran à la distribution des personnages.

Fig. 3 – Cimitile, église dei Santi Martiri, salle médiane, mur ouest, Crucifixion

Environ 140 x 160 cm, entre 891 et 915
Cl. J. Mercieca, 2010

19 À l'instar de nombreux exemples dans les arts du livre, la séquence s'inscrit toujours dans un espace délimité par des bordures. Ces marges sont construites à l'aide de

bandes de couleurs qui jouent sur les contrastes et sont parfois rehaussées de motifs végétalisés – rinceaux ou feuilles d'acanthe. Le cadre a un rôle structurel : il enserre la scène, la délimite, mais sert également de zone médiane entre l'intérieur et l'extérieur. Quant à la composition, les possibilités sont multiples. Les peintures présentent des schémas tantôt restreints – comme à San Clemente de Rome où le Christ est encadré de la Vierge et de Jean –, tantôt à cinq, voire davantage, comme à Santi Nereo e Achilleo, où les larrons, le porte-lance et le porte-éponge complètent la scène (fig. 4).

Fig. 4 – Rome, Santi Nereo e Achilleo, tour nord, niveau inférieur, mur nord-est, Crucifixion

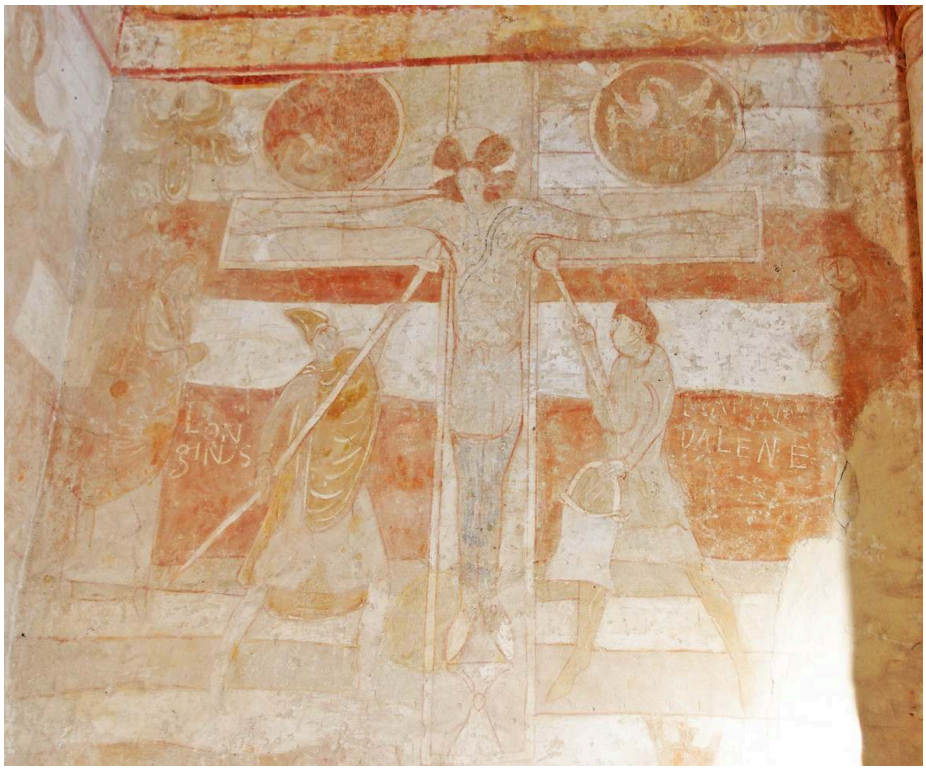
Environ 200 x 120 cm, fin x^e^-début xi^e^ siècle
Cl. J. Mercieca, 2010

20 Malgré cette variété de composition, la scène est quasiment toujours construite sur un principe de symétrie, les personnages se répartissant deux à deux de part et d'autre de la croix. Ce principe de symétrie est cependant parfois rompu par l'adjonction d'un personnage supplémentaire qui ne trouve pas d'équivalent de l'autre côté de la croix.

21 Dans les peintures monumentales des IX^e^-X^e^ siècles, les personnages présentent des caractéristiques similaires d'une œuvre à l'autre, qui rappellent les choix opérés dans les arts mineurs produits dans les *scriptoria* carolingiens. Leurs spécificités respectives participent à leur identification tout comme les inscriptions qui les nomment explicitement.

22 Le Christ en croix, presque toujours placé au centre de la composition, est représenté tantôt imberbe, tantôt barbu, les cheveux courts ou longs. La tête cernée d'un large nimbe crucifère, le Christ est vêtu du *perizonium* (fig. 5) – voile court noué sur le devant des hanches ou sur le côté.

Fig. 5 – Chauvigny (Vienne), église de Saint-Pierre-les-Églises, chœur, mur nord, Crucifixion



Environ 228,5 x 200 cm, datée au radiocarbone entre 782 et 979, avec une préférence pour la fin du IXe siècle ou le début du Xe siècle

Cl. J. Mercieca, 2012

23 Ce motif est typique des compositions carolingiennes[17]. Accroché par quatre clous à une large croix, le Christ est, dans tous les exemples conservés, figuré les yeux ouverts, donc vivant, et ce, même dans les exemples tardifs du Xe siècle. Ce choix contraste avec les premières représentations du Christ mort sur la croix qui apparaissent au IXe siècle[18]. Pourtant, loin d'être absentes, la mort et la souffrance du Crucifié sont suggérées à la fois par un jeu de flexions manifestes au niveau de la tête ou des membres, entraînant dans certains cas un relâchement corporel, mais aussi par le sang qui s'échappe de ses plaies.

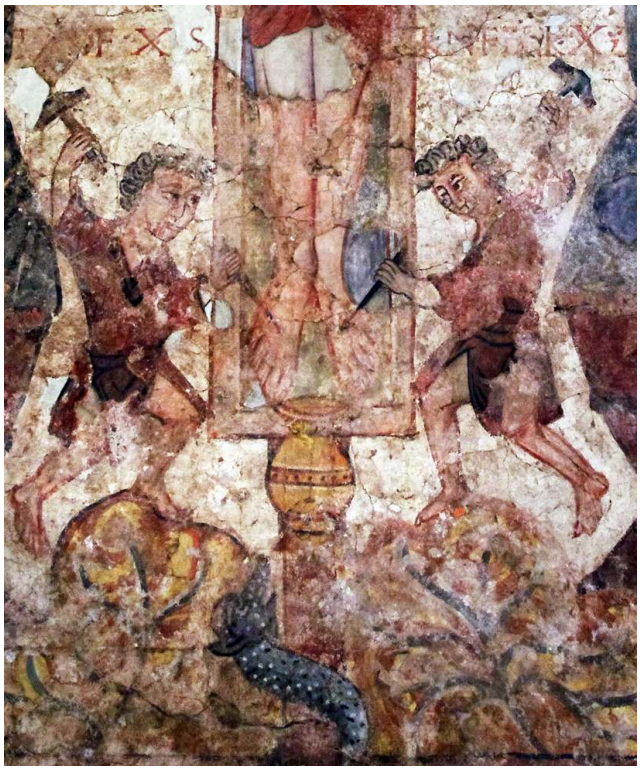
24 Le haut de la composition accueille bien souvent des personnages célestes : les astres et/ou des anges. Les astres sont représentés soit sous forme symbolique, soit sous forme anthropomorphe : le Soleil, placé à droite du Christ prenant l'apparence d'un homme, la Lune, de l'autre côté de la croix, celle d'une femme. Hérités de l'iconographie antique où ils évoquaient le temps immuable et cyclique, ces motifs ont été transférés dans l'iconographie chrétienne. Ils font probablement écho à l'obscurcissement de la Terre, mais symbolisent surtout le Cosmos assistant et participant à la mort du Christ. Les astres sont parfois remplacés ou complétés par des anges, qui, là aussi, se répartissent de part et d'autre de la croix et participent au spectacle qu'ils contemplent.

25 Le bas de la composition est occupé par les personnages « terrestres » et, en premier lieu, par la Vierge et Jean, dont la présence fait écho à l'épisode johannique, interprétation confortée à San Vincenzo al Volturno par les *tituli* directement tirés de Jn 19, 26. Nimbée, Marie est toujours placée à la droite de son Fils. Elle est vêtue d'une

tunique longue surmontée d'une *palla* qui est de la même couleur que le *perizonium* du Christ, créant ainsi un lien visuel entre la mère et son fils. Tournée de trois quarts en direction du Christ qu'elle contemple, elle tend les bras dans sa direction ou ramène une main à sa joue en signe de douleur. Jean, également nimbé, lui fait pendant de l'autre côté. Il est habillé d'une tunique surmontée d'un *pallium* et, tenant un codex, est présenté comme l'apôtre chargé de témoigner de l'événement. La composition est parfois amplifiée du porte-éponge et du porte-lance, qui s'intercalent entre le couple Vierge/Jean et la croix : le premier est représenté à droite du Christ, le second à gauche. Ils sont tous deux dépeints en soldats, généralement présentés de profil et tournés vers la croix, brandissant leur instrument respectif en direction du supplicié. Le porte-éponge, protagoniste intervenant selon le récit avant la mort du Christ, est clairement nommé Stephaton (ou Calpurnius à Vallerano)[19]. De l'autre côté, le porte-lance, qui rappelle le passage de la transfixion après la mort constatée de Jésus sur la croix, apparaît, quant à lui, sous le nom de Longinus – ou Lolccinus dans la peinture de Vallerano. Cette caractéristique démontre ainsi la fusion entre le porte-lance et le centenier reconnaissant la divinité du Christ dans l'Évangile selon saint Luc (Lc 23, 47), analyse d'ailleurs confirmée par la diffusion de la *Vita* de saint Longin en Occident et sa présence dans le martyrologe de Saint-Gall (IX^e^ siècle)[20]. La figure de Longin se dote alors d'une aura positive : il est considéré comme l'exemple de la conversion à laquelle est opposé Stephaton, généralement interprété comme l'image du Juif perdu dans l'erreur. Cette distinction de valeur entre les deux protagonistes n'est cependant pas encore rendue visible dans les décors étudiés[21].

26 Cet ensemble est parfois complété des larrons qui sont placés aux extrémités de la composition, d'une sainte femme peinte juste derrière la Vierge et arborant une attitude similaire, ou encore de soldats. Dans la peinture de Müstair, c'est une foule armée qui assiste à l'événement. Dans celle de Trèves, en revanche, le peintre a intégré deux soldats affairés à clouer les pieds du Christ, qui sont accompagnés d'un cryptogramme les assimilant à des juifs malheureux[22] (fig. 6).

Fig. 6 – Trèves, détail de la Crucifixion : soldats clouant les pieds du Christ, calice et serpent



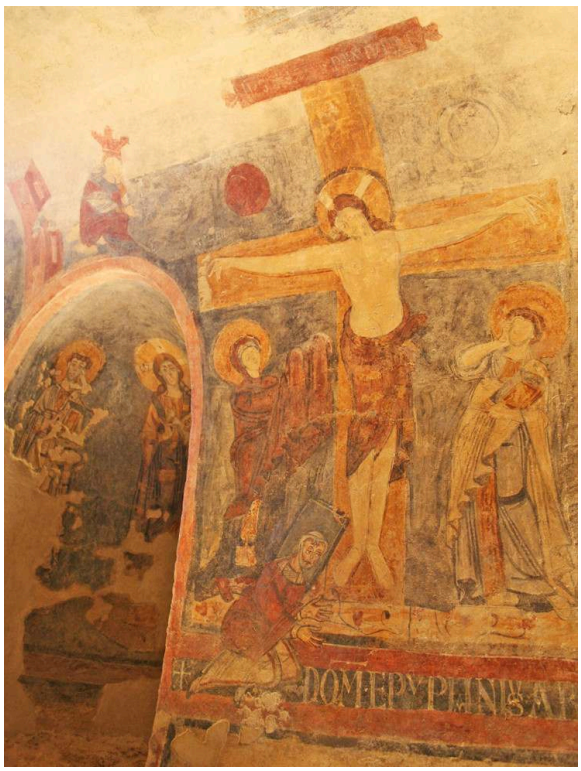
Provenant de la crypte de l'abbatiale Sankt Maximin de Trèves, conservée au Museum am Dom Trier, entre 888 et 935

Cl. J. Mercieca, 2011, © Museum am Dom Trier

27 Si tous les protagonistes évoqués trouvent une assise dans les sources évangéliques, certains motifs sont, en revanche, des créations dont l'intégration dans le champ pictural oriente indéniablement la lecture de la Crucifixion et lui confère une polysémie. La Crucifixion de Trèves accueille sous les pieds du Christ un calice – motif que l'on retrouve également dans la peinture de Saint-Pierre-les-Églises – complété d'un serpent qui s'enroule autour du pied de la croix (cf. fig. 6). Ces deux éléments, introduits dans l'iconographie au IX^e^ siècle, ont été maintes fois utilisés dans les peintures de manuscrits ou sur les plats de reliure créés dans la sphère carolingienne[23]. Souvent considéré comme un écho au péché originel aboli par la mort du Christ, le motif du serpent fait peut-être également référence au serpent d'airain, se dotant ainsi d'une dimension positive[24]. Quant au calice, généralement porté par la personnification de l'*Ecclesia* dans les arts du livre[25], il confère à ces deux peintures une dimension sacramentelle et ecclésiologique particulièrement efficace en exposant le lien entre le sacrifice du Christ et le sacrifice eucharistique dispensé par l'Église, le second rendu possible par le premier.

28 Le décor de San Vincenzo al Volturno appelle également à un dépassement de la dimension narrative de la Crucifixion par l'introduction de la personnification de la Jérusalem et de la figure d'un moine agenouillé (fig. 7).

Fig. 7 – San Vincenzo al Volturno, église Santa Maria *in insula* (?), crypte, transept droit, mur est, Crucifixion avec la Jérusalem et Épiphane



Entre 824 et 843
Cl. J. Mercieca, 2010

29 Peinte à gauche de la Crucifixion, la Jérusalem est accroupie devant une tour et regarde le Christ en portant sa main à sa joue en signe de tristesse. Sa présence renvoie clairement au déchirement du voile du Temple – peint entre la croix et la Jérusalem – explicitant la chute de l'Ancienne Loi et l'avènement de la Nouvelle intronisée par la venue et la mort du Sauveur. Cette figure est un hapax dans notre documentation, mais fait écho aux nombreuses représentations de la Synagogue figurée généralement en contrepoint de l'*Ecclesia* dans les œuvres carolingiennes[26]. Par ailleurs, au pied de la croix est peint Épiphane, abbé du monastère entre 824 et 843, identifiable grâce à l'inscription qui court devant lui. Représenté prosterné au pied de la croix, qu'il touche de sa main gauche, ce personnage expose la révérence qui se développe alors à l'égard du Crucifié, spécificité que nous retrouvons également dans le Livre de prières de Charles le Chauve (846-869)[27].

30 Les compositions et les styles des œuvres, très divers, témoignent d'apports culturels et de rythmes de transmission différents entre les territoires de l'Empire et ceux situés à distance du pouvoir impérial[28]. Pourtant, les Crucifixions, construites à partir d'une formule iconographique modulable ou condensable[29], exposent de nombreuses similitudes qui rappellent les choix opérés dans les manuscrits produits dans la sphère carolingienne. 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. Centre de la composition, le Christ en croix ordonne la scène et répartit les personnages. Sa forme implique une distribution verticale et horizontale de l'espace, créant des registres dans lesquels s'insèrent les protagonistes en fonction de leur

statut : les personnages célestes dans la zone supérieure, les protagonistes terrestres dans la partie inférieure. Cette stratification est renforcée par l'usage du fond géométrisé et des inscriptions qui servent également à distribuer les personnages et qui participent à leur catégorisation sociale. Si la distinction morale des personnages transparaît par leur emplacement dans la composition, elle est également manifeste par l'usage d'une hiérarchisation par la taille. Véritable principe structurant, le Christ en croix fait le lien entre le terrestre et le céleste – caractéristique qui participe à suggérer ses deux natures –, mais aussi entre la droite et la gauche. La composition pyramidale, la répartition des personnages, leur position et leur gestuelle orientée vers le Sauveur, leur regard tourné en direction de la croix, ainsi que les jeux de couleurs, qui se répondent de part et d'autre de la croix, génèrent une dynamique centripète et ascendante guidant le regard vers l'épicentre de l'image matérialisée par le Christ en croix[30]. Ce dernier devient un motif visible et lisible, un signe polarisateur ; il constitue le nœud sémantique qui condense l'ensemble du mystère du Salut. Cette rhétorique visuelle, ainsi que les multiples temporalités mises à l'œuvre – notamment par la réunion de Longin et Stephaton au sein du même espace figuratif –, démontrent qu'il s'agit moins de la représentation *stricto sensu* d'un moment spécifique de la narration que d'un assemblage visuel exaltant le Christ sur la croix en tant que vainqueur sur la mort et souffrant dans sa chair. L'image plastique joue ainsi constamment sur les deux registres de la monstration et de la suggestion. Cette séquence n'est plus seulement un rappel de la mort historique du Christ, mais une véritable construction visuelle valorisant un temps universel. Les Crucifixions peintes s'inscrivent à la fois dans l'Histoire du Salut, dans le temps présent de l'Église et de ses sacrements et dans le temps à venir du Salut promis aux hommes grâce au sacrifice du Christ.

31 Cette analyse se confirme dans l'abondante littérature produite entre la fin du VIII^e^ et la fin du X^e^ siècle. La Crucifixion et plus largement la Passion y occupent une place de premier ordre et la dévotion envers la Croix et le Crucifié se développe surtout à partir du deuxième quart du IX^e^ siècle, autrement dit à l'époque où les Crucifixions monumentales se multiplient. Les textes attestent du développement d'une véritable théologie de la Passion, qui, reprenant les bases de l'interprétation patristique, en dépasse le discours. Ces textes, en particulier les poèmes, insistent sur le triomphe du Sauveur sur et par la Croix, mais démontrent également une réflexion sur les souffrances de la victime, traduisant ainsi un nouvel intérêt pour le corps du Christ et sa valeur rédemptrice[31]. 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. La Crucifixion se teinte dès lors d'une dimension sacramentelle beaucoup plus affirmée, comme le montre l'introduction du Christ en croix sur la lettre T du *Te igitur* qui ouvre le canon de la messe[32]. Cet intérêt porté à la mort du Christ et à la croix se traduit également dans les pratiques liturgiques et paraliturgiques : outre une attention plus accrue pour l'historicité de la Passion et l'introduction des deux fêtes de l'Invention et de l'Exaltation de la Croix dans le calendrier liturgique, émergent des pratiques dévotionnelles exprimées, notamment, au sein de messes votives et privées dédiées à la Sainte Croix. Du reste, cet engouement pour la mort du Christ et la Croix trouve un terrain particulièrement fécond dans le contexte dogmatique agité du IX^e^ siècle. L'affaire Claude de Turin en 825 entraîne la défense du culte de la Croix[33], alors considérée non plus seulement en tant que signe, mais également en tant que représentation matérielle. De même, à travers les controverses de la prédestination, de

l'adoptianisme et de la présence réelle du Christ dans l'eucharistie, sont à nouveau questionnées et redéfinies la relation entre les deux natures du Christ, les conditions d'accès au Salut et l'efficacité du sacrement eucharistique. Plus largement, ce discours valorise l'Église qui affirme son rôle en tant que médiatrice entre Dieu et les hommes, une *Ecclesia* formée des pouvoirs temporel et spirituel travaillant ensemble pour guider le peuple au Salut.

La Crucifixion en son lieu

32 Questionner les peintures murales, c'est aussi considérer les œuvres à travers une problématique spatiale. Si l'œuvre peut être, en effet, analysée pour elle-même en tant qu'image construite véhiculant un discours, son étude ne peut exclure son environnement – figuratif, architectural et cultuel –, avec lequel elle interagit et qui joue indéniablement sur les perceptions, les temps de regard et les usages possibles des décors[34].

33 L'observation de l'environnement figuratif démontre que la Crucifixion s'inscrit bien souvent dans des programmes décoratifs prenant parfois l'apparence de véritables cycles. Dans l'ancienne basilique martyriale San Pietro in Vaticano, la séquence de la mort du Christ appartenait à un cycle typologique déployé sur les deux parois latérales de la nef et réparti sur deux registres superposés[35]. Sur la paroi nord, quarante-six scènes encadrées et disposées selon un ordre chronologique illustraient des séquences de la Genèse, l'histoire de Noé et d'Abraham, ainsi que des épisodes de la vie de Joseph, de Moïse et d'Aaron. Sur la paroi opposée, quarante-trois scènes exposaient la vie du Christ depuis l'Annonciation jusqu'à sa Résurrection. La Crucifixion constituait donc une séquence narrative introduite dans un véritable programme iconographique exposant l'Histoire du Salut : l'évolution humaine depuis l'Expulsion jusqu'au retour du peuple élu et la promesse du Salut faisaient ainsi face à 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. Il est à noter, cependant, que la Crucifixion, beaucoup plus grande que les scènes voisines et occupant les deux registres, créait une césure dans la lecture chronologique du cycle, tendant à extraire la scène de son cadre narratif.

34 Dans l'abbatiale de Müstair, la Crucifixion – probablement de la fin du VIII^e^ siècle – s'inscrit également dans un vaste programme iconographique associant l'Ancien Testament et le Nouveau, mais dans une configuration quelque peu différente. Développé sur cinq registres superposés répartis sur les quatre parois de l'édifice (fig. 8), le cycle se déroule de manière circulaire[36].

Fig. 8 – Müstair, abbatiale Sankt Johann, mur nord de la nef avec la Crucifixion (occupant deux panneaux) au 4e registre

Probablement de la fin du VIIIe siècle
Cl. J. Mercieca, 2010

35 Il débute au registre supérieur avec l'histoire de David et Absalon, puis se poursuit sur les registres inférieurs avec l'Enfance du Christ, sa Vie publique, sa Passion, lecture qui se clôt sur l'Ascension (mur oriental) faisant face au Jugement dernier (paroi occidentale). Cet ensemble est complété d'un cycle hagiographique qui se développe sur le registre inférieur et dans les absides, lesquelles sont couronnées de trois théophanies. Là encore, la Crucifixion apparaît comme une séquence narrative au sein d'un programme décoratif exposant l'Histoire sacrée dans laquelle s'inscrit l'histoire de l'Église pérégrinante entièrement tournée vers l'avènement christique matérialisé par le Salut final[37].

36 Le système de cycle n'est pas l'apanage des seuls grands édifices, puisqu'il est également utilisé pour la décoration d'espaces plus restreints. L'ornementation des oratoires met en évidence une grande diversité des ensembles décoratifs, pour lesquels il est bien difficile d'établir une typologie. Pourtant, l'analyse de ces différents ensembles démontre que la scène de la Crucifixion s'intègre bien souvent dans des programmes réunissant les trois mystères du dogme chrétien : l'Incarnation, la Passion et la Résurrection, auxquelles est associée une thématique ecclésiologique. Ce choix s'illustre, par exemple, dans l'oratoire de Cimitile dédié aux Saints Martyrs. Ici, la Crucifixion, peinte au centre de la paroi occidentale, est encadrée à gauche du Baiser de Judas et du Portement de croix, et à droite de la Descente aux limbes et des Saintes Femmes au tombeau ; l'ensemble étant organisé sur le mode du boustrophédon (fig. 9).

Fig. 9 – Cimitile, église oratoire dei Santi Martiri, mur ouest, cycle de la Passion et de la Résurrection

Cl. J. Mercieca, 2010

37 Le cycle se poursuit sur le mur nord avec l'Apparition du Christ aux Maries et aux apôtres et l'Incrédulité de saint Thomas, ainsi que des scènes relatives à la fondation de l'Église – Investiture de Pierre dans la *cathedra*, Vocation de Pierre et d'André. La Crucifixion faisait à l'origine face à une abside orientale décorée d'une Vierge à l'Enfant accompagnée de deux archanges et surmontée d'une *Maiestas Domini*, le tout couronné d'une vision théophanique. Au-delà d'un assemblage iconographique insistant sur la réalité de la Passion et la victoire du Christ sur la mort, le décor de Cimitile propose un décor axialisé est/ouest : d'un côté la Passion et la Résurrection, de l'autre l'Incarnation et la Gloire éternelle du Christ, la fondation de l'Église et son rôle majeur faisant le lien entre ces deux pôles.

38 Dans l'église titulaire Santi Nereo e Achilleo à Rome, en revanche, c'est en tant qu'*exemplum* qu'apparaît la Crucifixion – datée de la fin Xe ou du début du XIe siècle. Située, en effet, dans un espace qui faisait peut-être office d'annexe liturgique ou d'oratoire, cette unique scène christologique, qui surmonte l'accès à l'église, s'insère dans un vaste cycle hagiographique aujourd'hui difficilement identifiable (fig. 10).

Fig. 10 – Santi Nereo e Achilleo (Rome), tour nord, mur nord-est, Crucifixion surmontée de scènes hagiographiques, dont un baptême et un couronnement

Cl. J. Mercieca, 2010

39 Événement fondateur de l'Église, favorisant ainsi la métonymie église/Église, la mort du Christ apparaît également comme l'exemple par excellence du sacrifice, que les saints ont imité en acceptant les souffrances endurées au nom de la foi. Comme le Christ, les saints ont, par leur martyre, porté la croix, devenant eux-mêmes des exemples à suivre pour le fidèle.

40 Parmi tous ces ensembles, la décoration de Reichenau – datée entre 985 et 997 – apparaît comme un hapax, car elle est exclusivement centrée sur la crucifixion du Christ. La crypte de l'église Sankt Georg in Oberzell est, en effet, décorée de deux Christ en croix, chacun accompagné d'un saint martyr qui marque sa révérence à l'égard du Crucifié (fig. 11 et 12).

Fig. 11 – Reichenau, église (collégiale ?) Sankt Georg in Oberzell, crypte, mur est, côté nord, Christ en croix accompagné d'un saint martyr

175 x 224 cm, probablement entre 985 et 997
Cl. J. Mercieca, 2011

Fig. 12 – Reichenau, église (collégiale ?) Sankt Georg in Oberzell, crypte, mur est, côté sud, Christ en croix accompagné d'un saint martyr

174 x 227 cm, probablement entre 985 et 997
Cl. J. Mercieca, 2011

41 Bien que la peinture sud soit antérieure de quelques années à celle du nord, elles ont visiblement fonctionné ensemble[38]. La lecture de ces peintures reste par conséquent compliquée, d'autant que les deux Crucifiés constituent l'unique décor de la crypte. Le Christ au sud expose moins de fléchissements corporels que l'autre. S'agit-il alors de deux moments distincts de la Crucifixion, l'un présentant le Christ avant sa mort, l'autre après ? Quoiqu'intéressante, une telle lecture ne peut être confirmée en raison de l'état de conservation des décors.

42 Quels que soient les choix opérés, la Crucifixion est volontiers monumentalisée par rapport aux séquences voisines, captant ainsi le regard et contribuant à extraire la scène de sa « dimension narrative ». Cette tendance est renforcée par les aménagements liturgiques associés à la peinture monumentale – ou supposés comme tel –, nous engageant à considérer certains de ces décors dans le temps du rituel. L'une des particularités majeures de cette documentation est, en effet, la fréquente association de la Crucifixion avec un autel (majeur ou secondaire), mise en scène qui appelle en premier lieu une interprétation eucharistique. Cette lecture, valable pour les Crucifixions de Roccasecca et de Saint-Pierre-les-Églises, toutes deux situées dans le sanctuaire, est particulièrement éloquente dans l'abbatiale de Sankt Maximin de Trèves (fig. 13).

Fig. 13 – Trèves, reconstitution (à l'échelle 1) de la crypte de Sankt Maximin avec son décor (Crucifixion et processions de martyrs)

Museum am Dom Trier
Cl. J. Mercieca, 2011, © Museum am Dom Trier

43 Dans cette crypte, la peinture surmonte un parapet contenant des reliques, contre lequel vient s'adosser en son centre un autel. L'axialisation de la scène autour du Christ en croix se prolonge par la mise en scène de la peinture, créant l'illusion que le Christ en croix et le calice sont directement posés sur la table liturgique, *locus* privilégié de l'échange entre Dieu et les Hommes. Ainsi, à travers une dialectique spatiale et visuelle, la Crucifixion dévoile l'efficacité du sacrement en matérialisant le corps et le sang du Christ à côté des espèces consacrées. D'ailleurs la forme de la croix, ici hampée, rappelle la morphologie des croix liturgiques qui étaient transportées et posées sur l'autel lors de certains rituels[39].

44 Au-delà d'une interprétation exclusivement eucharistique, l'association de la Crucifixion avec un autel peut être envisagée dans le cadre dévotionnel, notamment pour les oratoires du sud de l'Italie. Érigés en vue d'accueillir le nombre croissant de reliques, dont le culte se développe particulièrement à partir du IX^e^ siècle, les autels deviennent des sanctuaires en réduction qui sont visités lors de pèlerinages – telle la *Via sacra* d'Olevano sul Tusciano – ou lors des exercices de piété quotidienne. Ils sont également employés pour des messes *supra martyres* ou pour la liturgie stationnale. C'est dans ce cadre que la décoration de la basilique titulaire de San Clemente à Rome peut être considérée. Le programme décoratif, associant la Passion et la Résurrection, constituait probablement le décor d'un pôle liturgique secondaire dans la nef, qui servait de lieu de station. Un tel usage est d'ailleurs clairement attesté dans l'abbatiale de Centula/Saint-Riquier. L'église principale du monastère abritait onze autels répartis dans l'espace ecclésial et quatre *imagines* : la Nativité dans le porche ; la Passion dans la nef, à proximité de l'autel Sainte-Croix situé au centre de la nef ; et, enfin, l'Ascension et la Résurrection aux extrémités des bas-côtés. Or, selon le *De circuitu orationum*[40], qui rapporte le déroulement de la liturgie pérégrinante à Centula/Saint-Riquier, les autels

tout comme les *imagines* jouaient le rôle de lieux de station où les moines priaient[41]. La Crucifixion fonctionnait ainsi sensiblement comme un oratoire où les moines faisaient oraison, l'image devenant un repère spatial, un lieu à part entière, une sorte de « balise mnémotechnique » participant à la pratique méditative des moines[42]. En outre, l'image de la Crucifixion devait être visuellement associée à l'autel Sainte-Croix. Cette association générait alors une adéquation entre la relique et son origine, créant une dialectique entre le visible et l'invisible.

45 L'autel Sainte-Croix de Centula/Saint-Riquier, qui marquait la limite entre l'espace ouvert aux fidèles (la nef) et le chœur des moines, était également le lieu où l'on procédait à l'Adoration de la Croix. Un tel usage est également envisageable pour les Crucifixions de Trèves, de Reichenau, voire celle de San Pietro in Vaticano[43]. L'*Adoratio crucis* matérialise la place majeure accordée à la Croix et au Crucifié dans les pratiques dévotionnelles qui émergent à partir du IX^e^ siècle, principalement dans le contexte monastique. Ce rituel se déroulait de manière communautaire, la principale célébration ayant lieu le Vendredi saint, mais également dans un cadre plus privé, pratique qui s'intensifie à partir du second quart du IX^e^ siècle. Le Vendredi saint, la croix était transportée jusqu'à l'autel et déposée dessus ou devant. Les moines, suivis des fidèles, se prosternaient devant, puis la baisaient[44], pratiques rappelant l'attitude d'Épiphane au pied de la croix dans la peinture de San Vincenzo al Volturno. Or, comme le précisent Éginhard et Amalaire, la vision de la croix matérielle combinée à la prosternation active la vision mentale du Crucifié : les yeux physiques voient la croix, mais les yeux « intérieurs » visualisent le Christ en croix[45]. Dans ce contexte, est-il alors possible de concevoir certains de ces décors comme des matérialisations de ces visions activées par le regard du spectateur ? Cette question se pose particulièrement pour les deux Christ en croix de Reichenau. Chacun des Christ en croix est introduit dans un cadre qui lui est propre, excluant le saint martyr peint à côté qui le regarde. La mise en scène choisie ici invite à considérer deux regards distincts : celui du saint martyr, qui semble assister à une vision devant laquelle il marque sa révérence, et celui du spectateur, qui, invité par l'attitude du saint, a peut-être une expérience semblable, favorisée par la frontalité du Christ en croix (cf. fig. 11 et 12). Les deux Crucifiés, qui surmontaient vraisemblablement chacun un autel, proposent ainsi de véritables *repraesentationes*. Comme le définit Aelred de Rievaulx (1110-1167), la *repraesentatio* (« mise en présence ») est une forme de méditation, qui, par la lecture d'un texte, permet au lecteur de se projeter visuellement dans l'espace de la scène lue et d'y participer activement[46]. Pour le moine cistercien, l'image de la Croix et celle du Crucifix ont un rôle semblable et stimulent le processus visionnaire : le Christ en croix est là, présent, invitant le spectateur qui assiste à sa passion à l'imiter[47]. Ce changement d'attitude à l'égard de certaines images plastiques, qui jouent un rôle important de médiation dans l'accès au divin, est d'ailleurs attesté dans les *Gesta witigowonis*, texte contemporain des peintures de la crypte de Reichenau-Oberzell[48]. Les *Gesta* rapportent, en effet, que dans l'église voisine de Mittelzell – également sur l'île monastique de Reichenau –, une Vierge à l'Enfant peinte sur la paroi de l'oratoire de Saint-Janvier était régulièrement touchée par les moines puis baisée. Ce texte témoigne ainsi de pratiques particulièrement sensibles identiques à celles effectuées devant les icônes et les statues-reliquaires, tels certains crucifix monumentaux abritant une relique ou une hostie.

46 Pour finir, une dernière configuration doit être mentionnée : il s'agit de l'association de la Crucifixion avec une cuve baptismale, mise en scène observable à Riva San Vitale – et plus indirectement dans la grotte d'Olevano – autorisant à envisager les peintures dans le temps rituel du baptême. Cette association, si fréquente dans la littérature exégétique depuis les premiers siècles, ne semble pourtant trouver une application concrète dans l'art monumental que tardivement, les deux décors datant des environs de l'an mille. À Riva San Vitale, la Crucifixion est peinte dans l'abside orientale du baptistère qui jouxte l'église (fig. 14).

Fig. 14 – Riva San Vitale, vue depuis la cuve baptismale de la partie orientale du baptistère : l'abside centrale (avec le fragment de la Crucifixion au-dessus de l'autel), encadrée d'absides latérales décorées de peintures plus tardives

Cl. J. Mercieca, 2010

47 Elle surmonte un autel, contemporain de la peinture, qui abritait, selon les sources du XVI[e] siècle, des reliques de saint Jean[49]. Même si cet espace a probablement été utilisé comme un oratoire secondaire, il n'en reste pas moins que l'image du Crucifié devait s'imposer au regard pendant le rituel du baptême. La peinture était visible de l'officiant, mais aussi des catéchumènes – des enfants à cette époque –, qui, tournés vers l'Orient, proclamaient leur adhésion au Christ. La Crucifixion exposait donc visuellement la source de l'efficacité du rituel scellant l'entrée du fidèle dans le Corps du Christ qu'est l'Église, en même temps qu'elle révélait le mystère du Salut.

Conclusion

48 À l'instar de ce qui a été démontré pour les arts du livre, les IX[e] et X[e] siècles marquent un tournant décisif dans le développement et la cristallisation de l'iconographie de la Crucifixion à l'échelle monumentale en Occident. Malgré la grande diversité des représentations, les peintures murales exposent une véritable rhétorique visuelle valorisant le Christ en tant que médiateur entre Dieu et les Hommes. Le Christ y est

présenté triomphant, mais également en victime souffrant dans sa chair, tendance qui fait écho aux orientations théologiques et exégétiques de l'époque carolingienne dans laquelle est valorisée l'Église-Corps du Christ. Cette scène ne fonctionne plus seulement comme un rappel de la séquence biblique, bien qu'elle en demeure le référent principal, mais, par l'introduction de motifs et par les procédés de composition, elle s'inscrit dans un temps universel : celui de l'Histoire du Salut, celui à venir fait de la promesse du Salut éternel, mais aussi celui présent de l'Église et de ses sacrements.

49 La polysémie de la scène se confirme dès lors que l'on prend en compte son environnement, où, monumentalisée, la Crucifixion peut être appréhendée dans le temps du rituel. Souvent intégrée dans un vaste ensemble décoratif et parfois associée à un autel ou à une cuve baptismale, l'image participe dans certains cas aux pratiques sacramentelles et dévotionnelles, témoignant ainsi d'un changement d'attitude à l'égard de la Crucifixion et de ses représentations. Pourtant, aussi féconde que soit cette mise en relation entre le décor et les aménagements liturgiques, qui, du reste, démontrent des usages pluriels, il paraît préjudiciable d'envisager tous ces décors uniquement à travers une approche liturgique, démarche qui réduit le décor à un rôle fonctionnaliste asservi à la performance liturgique[50]. La peinture survit, en effet, au temps éphémère du rite. Partie intégrante du décorum de l'édifice, la Crucifixion peut souligner les hiérarchisations internes du lieu cultuel, en marquant bien souvent le seuil entre l'espace réservé aux moines et l'espace ouvert aux fidèles. Elle contribue, en outre, à sacraliser, comme les autres images, l'espace ecclésial, spiritualisant la paroi de l'église/Église et favorisant le passage entre le matériel et le spirituel.

50 Ainsi, l'analyse de la Crucifixion dans l'espace monumental aux époques carolingienne et post-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.

Reçu : 27 février 2017 – Accepté : 25 mai 2017

NOTES

1. La présente contribution est une synthèse de notre thèse de doctorat, menée sous la direction de M. Daniel Russo et soutenue en 2015 à l'université de Bourgogne, qui portait sur *La Crucifixion dans les peintures murales carolingiennes dans l'Europe latine chrétienne et sur ses marges (IXe-début du XIe siècle)*. Ce travail a été présenté en deux volumes : le premier est l'étude proprement dite, le second réunit les notices analytiques de chaque décor et de leur environnement.

2. P. THOBY, *Le Crucifix, des origines au concile de Trente*, Nantes, 1959 ; G. SCHILLER, *Iconography of Christian Art*, t. 2 (*The Passion of Jesus Christ*), Londres, 1972.

3. 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, aux origines du Crucifix*, Paris, 1994.

4. P. RICHÉ (dir.), *L'Europe de l'an Mil*, Paris, 2001, p. 7.

5. M. DE BOÜARD, « Les graffiti carolingiens de Doué-la-Fontaine (Maine-et-Loire) », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 115/2 (1971), p. 236-251.

6. Le premier, daté de 971-978 et provenant de l'église San Miguel de Villatuerta (Navarre), est actuellement conservé au musée de Pampelune ; le second, dont la datation oscille largement entre le VIII^e^ et le XI^e^ siècle, était à l'origine dans l'église Santa Maria d'Asadur (Galice).

7. La *Passio* de Centula/Saint-Riquier, probablement faite en stuc rehaussé de peinture, voire de mosaïque, est rapportée dans la *Vita Sancti Angilberti*, qui mentionne la présence de trois autres *imagines* (la Nativité, l'Ascension et la Résurrection), réparties dans l'abbatiale (*Acta Sanctorum ordinis S. Benedicti*, éd. J. MABILLON, t. 5, Venise, 1735, p. 120-121). La présence de ces quatre *imagines* est également citée dans l'*Institutio abbatis S. Angilberti de diversitate officiorum*, texte rédigé vers 800 et conservé dans la *Chronique d'Hariulf* (vers 1090). Cf. HARIULF, *Chronique de l'abbaye de Saint-Riquier (V^e^ siècle-1104)*, éd. F. LOT, Paris, 1894, p. 296-306, en part. p. 305. De même, la *Passio* de Saint-Bénigne de Dijon est mentionnée dans la chronique de l'abbaye, écrite entre 1058 et 1066 (cf. *Schriftquellen zur Geschichte der karolingischen Kunst*, éd. J. VON SCHLOSSER, Vienne, 1892, p. 337).

8. Ces objets n'ont pas été retenus en raison de leur caractère mobilier : transportables et manipulables, ils appellent à d'autres problématiques que celles soulevées par la peinture solidaire du mur d'un bâtiment.

9. Cette base de données, régulièrement alimentée, a été créée en 1917 par l'université de Princeton [http://ica.princeton.edu/].

10. Dans certaines compositions, la représentation de religieux avec un nimbe quadrangulaire a permis, par exemple, de déduire que l'œuvre a été produite du vivant ou peu de temps après la mort du personnage. Sur cette question : G. B. LADNER, « The So-called Square Nimbus », *Mediaeval Studies*, 3 (1941), p. 15-45 ; F. GANDOLFO, « Il ritratto di commitenza », *in* M. ANDALORO et S. ROMANO (dir.), *Arte e iconografia a Roma da Costantino a Cola di Rienzo*, Milan, 2000, p. 175-192.

11. A. BERTINI CALOSSO, « Gli affreschi della Grotta del Salvatore presso Vallerano », *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 30 (1907), p. 189-241.

12. G. GRIMALDI, *Descrizione della basilica antica di San Pietro in Vaticano, Codice Barberini Latino 2733*, éd. R. NIGGL, Cité du Vatican, 1972 (*Codices ex Vaticanos Selecti*, 32), p. 140 et 148-149.

13. J. BASCHET, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, p. 267-274.

14. Sept textes apocryphes narrent la Crucifixion : le *Livre du coq* (XIV^e^ siècle, mais le texte originel est probablement plus ancien) ; la *Déclaration de Joseph d'Arimathée* (composée entre la seconde moitié du IV^e^ et le VI^e^ siècle) ; la *Vie de Jésus en Arabe* (VI^e^-VII^e^ siècle) ; le *Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'apôtre Barthélemy* (V^e^-VI^e^ siècle) ; l'*Évangile de Pierre* (II^e^ siècle) ; l'*Évangile de Nicodème* (nommé également *Actes de Pilate* et probablement écrit entre 320 et 380) ; et la *Lettre de Pilate à Hérode* (V^e^ siècle). Les six premiers textes ont été analysés et traduits dans deux volumes de la Pléiade en 1997 et 2005 sous le titre *Écrits apocryphes chrétiens*. Pour la *Lettre de Pilate à Hérode*, voir M. R. JAMES, *The Apocryphal : New Testament being the Apocryphal Gospels, Acts, Epistles, and Apocalypses*, Oxford, 1924, p. 155.

15. Craignant une attitude idolâtrique, les Carolingiens adoptent une position « médiane » concernant l'image plastique. Cette position est exposée dans les *Libri carolini* (vers 792) : en tant qu'objet fabriqué, l'image ne peut en aucun cas être adorée. Seules les *res sacratae* (la Bible, l'Eucharistie, la vaisselle liturgique, l'Arche d'Alliance, les reliques, dont celle de la Vraie Croix, et le signe de la Croix) permettent d'établir un lien avec la sphère divine.

16. Voir notamment les deux Crucifixions romaines de Santa Maria Antiqua (chapelle de Theodotus, dite aussi de « Santi Quirico e Giulitta », datée entre 741 et 752) et de Santi Giovanni e Paolo (oratoire San Salvatore, VIII^e^-début XI^e^ siècle), dans lesquelles le Christ, qui présente une certaine raideur corporelle, est vêtu du *colobium*.

17. Le plus ancien exemple connu est conservé dans le Sacramentaire de Gellone (fin du VIII[e] siècle).

18. Par exemple, la Crucifixion du Psautier d'Utrecht au folio 67r (UTRECHT, *Universiteitsbibliotheek*, ms. 32, entre 820 et 855).

19. Sur l'origine discutée du nom du porte-éponge : W. C. JORDAN, « Stephaton : the Origin of the name », *Classical Folia*, 33 (1979), p. 83-86.

20. R. J. PEEBLES, *The Legend of Longinus in Ecclesiastical Tradition and in English Literature, and its connection with the Grail*, Baltimore, 1911.

21. Le personnage de Stephaton fait l'objet d'une stigmatisation plus marquée dans l'art à partir du XII[e] siècle. Cf. W. C. JORDAN, « The last tormentor of Christ : an image of the jew in ancient and medieval exegesis, art and drama », *The Jewish Quaterly Review*, 78 (1987), p. 21-47 ; B. BLUMENKRANZ, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, Paris, 1966.

22. « *KXDFX(S)* » et « *KNFFLKX* », cryptogramme qui se traduit par « *Iudeus Infelix* ». Sur l'analyse du décor : M. EXNER, *Die Fresken der Krypta von st. Maximin in Trier und ihre Stellung in der spätkarolingischen Wandmalerei*, Trèves, 1989.

23. Voir la lettrine O du Sacramentaire de Drogon (PARIS, *BnF*, lat. 9428, Metz, entre 845 et 855, fol. 43v).

24. H. L. KESSLER, « A Sanctifying Serpent : Crucifix as Cure », *in* K. F. MORRISON (dir.), *Studies on Medieval Empathies*, Turnhout, 2013, p. 161-185 ; E. A. KIRBY, « The serpent at the foot of the cross, 850-1050 », *in* A. A. SCHMID (dir.), *Riforma religiosa e arti nell'epoca carolingia*, Bologne, 1983, p. 129-134.

25. Seuls trois exemples présentant le calice posé au pied du Christ en croix ou à côté ont été relevés : dans le *Liber Evangeliorum* d'Otfried de Wissembourg (WIEN, *Österreichische Nationalbibliothek*, Cod. Vindob. 2687, 836-871, fol. 153v), dans le Psautier de Stuttgart (STUTTGART, *Württembergische Landesbibliothek*, Bibl. fol. 23, vers 820-830, fol. 27r) et dans le Sacramentaire de Fulda (GÖTTINGEN, vers 975, fol. 60v).

26. Voir la Crucifixion sur le plat de reliure des Évangiles de Verdun (LONDON, *Victoria and Albert Museum*, n° 250, vers 860-870).

27. Livre de Prières de Charles le Chauve, MÜNCHEN, *Residenz, Schatzkammer*, n° ResMü Schk 4 WL, entre 846 et 869, fol. 38v-39r.

28. Précisons que, au regard du nombre restreint d'œuvres étudiées, il paraît difficile d'établir une typologie des décors en fonction des territoires envisagés, qui permettrait de caractériser une tradition « impériale » et une tradition plus « romaine », ou plus « italienne ». Seuls les motifs du calice et du serpent semblent échapper à ce constat en n'étant utilisés que dans les œuvres créées dans les territoires impériaux.

29. J. MERCIECA, « L'image de la Crucifixion dans les décors monumentaux des IX[e] et X[e] siècles : quelle formule pour quelle(s) formulation(s) ? », *in* I. DRAELANTS et C. BALOUZAT-LOUBET (dir.), *La Formule au Moyen Âge II*, Turnhout, 2015, p. 365-388.

30. Cette disposition se retrouve également dans les scènes de l'Ascension. Cf. M. GUENOT, *Les images de l'Ascension du Christ dans la chrétienté latine entre le 9[e] et le 13[e] siècle*, thèse de doctorat, université Lyon 2, 2016, p. 217-231.

31. Parmi les plus célèbres : l'*In honorem sanctae crucis*, écrit par Raban Maur au plus tard en 810, cf. RABAN MAUR, *In honorem sanctae crucis*, éd. M. PERRIN, Turnhout, 1997 (*Corpus Christianorum Continuatio Medievalis*, 100).

32. Voir par exemple le folio 6v du Sacramentaire de Charles le Chauve (PARIS, *BnF*, lat. 1141, vers 870).

33. Confronté aux attitudes superstitieuses de ses fidèles, l'évêque de Turin fit détruire les représentations qui ornaient les églises de son diocèse.

34. Se référer au concept d'« image-objet » développé dans J.-C. SCHMITT et J. BASCHET (dir.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, 1996.

35. Le contenu exact du cycle et sa datation restent des questions largement débattues. Il est toutefois généralement admis que le cycle originel daterait du Ve siècle et que la Crucifixion aurait été rajoutée ou agrandie au haut Moyen Âge, probablement dans la seconde moitié du IXe siècle et complétée de l'Anastasis.

36. Voir la reconstitution du cycle dans J. GOLL, M. EXNER et S. HIRSCH, *Müstair : Le pitture parietali medievali nella chiesa dell'abbazia*, Müstair, 2007.

37. 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 http://www.dhi-paris.fr/de/home/veranstaltungen/podcast/charlemagne.html

38. D. JAKOBS, *Sankt Georg in Reichenau-Oberzell. Der Bau und seine Ausstattung : Bestand, Veränderungen, Restaurierungsgeschichte*, Stuttgart, 1999.

39. B. KITZINGER, « The Instrumental Cross and the Use of the Gospel Book, Troyes, Bibliothèque Municipale MS 960 », *Different Visions : A Journal of New Perspectives on Medieval Art,* 4 (2014), p. 12-13.

40. HARIULF, *Chronique de l'abbaye..., op. cit.*, p. 305-306.

41. Cf. C. HEITZ, « Autels et fêtes des saints (VIIIe-XIe siècle) », *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13 (1982), p. 75-98, en part. p. 77-78.

42. M. CARRUTHERS, Machina memorialis. *Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris, 2002.

43. Il n'est pas impossible que dans l'ancienne basilique du Vatican, la Crucifixion et l'autel qu'elle surmontait aient marqué la limite entre l'espace des laïcs et celui réservé aux moines. D'ailleurs, cette mise en scène se retrouve dans des exemples plus tardifs, comme à Sant'Angelo in Formis (1072-1086), dont la décoration semble directement inspirée du cycle de la basilique vaticane (P. PIVA, *Art Médiéval. Les voies de l'espace liturgique*, Paris, 2010, p. 11-13).

44. Ce rituel est décrit dans l'*Ordo 23* [M. ANDRIEU (éd.), *Les Ordines romani du haut Moyen Âge*, t. 3, Louvain, 1951, p. 269-273], et dans le Pontifical romano-germanique [C. VOGEL et R. ELZE (éd.), *Le Pontifical romano-germanique du Xe siècle*, t. 2, Cité du Vatican, 1963-1972, p. 90-92]. Sur l'*Adoratio crucis* : H.-I. DALMAIS, « L'adoration de la croix », *La Maison-Dieu*, 45 (1956), p. 76-86.

45. EGINHARD, *Quaestio de adoranda Cruce*, éd. K. HAMPE, Berlin, 1899, p. 149 (*MGH, Epistolae*, 5) ; AMALAIRE, *Liber officialis*, I, 14, éd. J. HANSSENS, Cité du Vatican, 1948 (*Studi e Testi*, 139), p. 101.

46. O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Âge (Ve-XVIe siècle)*, Paris, 2008, p. 124-129.

47. O. BOULNOIS, *Au-delà de l'image..., ibid.*, p. 128.

48. J.-M. SANSTERRE, « Vénération et utilisation apotropaïque de l'image à Reichenau vers la fin du Xe siècle : un témoignage des *Gesta* de l'abbé Witigowo », *Revue belge de philologie et d'histoire*, 73/2 (1995), p. 281-285.

49. I. MARCIONETTI, *Il battistero di Riva San Vitale : Storia, arte, liturgia*, Lugano, 1978 ; H. R. SENNHAUSER, « Riva San Vitale, Baptisterium und Kirche (A82) : Das Baptisterium ist im frühen Mittelalter einmal erneuert worden », *in* H. R. SENNHAUSER (dir.), *Frühe Kirchen im östlichen Alpengebiet : von der Spätantike bis in ottonische Zeit*, Munich, 2003, p. 745-759.

50. É. PALAZZO, « Raban Maur et la liturgie : état de la question et nouvelles perspectives », *in* P. DEPREUX *et al.*, *Raban Maur et son temps*, Turnhout, 2010, p. 361.

RÉSUMÉS

Cette étude porte sur l'iconographie de la Crucifixion dans les peintures murales créées entre le IXe et le début du XIe siècle dans l'Europe latine chrétienne et sur ses marges. Peu représenté en Occident jusqu'au milieu du VIIIe siècle, ce thème s'affiche sur des supports variés et investit des techniques différentes à partir de l'époque carolingienne, en même temps que son iconographie tend à se cristalliser. À partir de treize décors peints, cette étude propose une analyse de la Crucifixion à la fois en tant qu'image construite véhiculant un discours, mais aussi en tant que décor monumental. Appliquée sur la paroi de l'édifice, la Crucifixion s'inscrit parfois dans des temps rituels spécifiques ou des pratiques dévotionnelles et participe à la sacralisation de la demeure de Dieu, témoignant ainsi d'une transformation du sentiment religieux à l'égard de la Passion et de ses représentations.

This study deals with the iconography of the Crucifixion on the mural paintings, which were produced between the 9th and the beginning of the 11th century in the Christian Latin Europe and its margins. Poorly represented in the Latin West until the middle of the 8th century, this theme displays gradually on various supports and through different technics from Carolingian period, at the same time as the iconography tends to be crystallized. Based on thirteen paintings, this study intends to analyse the Crucifixion both as a constructed image in order to make sense, and as a monumental art. Painted on the religious buildings' walls, the Crucifixion sometimes seats in specific ritual times or devotional practices. It also contributes to the sacralisation of the household of God, thus testifying a transformation of the religious feeling towards the Passion and its representations.

INDEX

Mots-clés : Crucifixion, peintures murales, art monumental, carolingien, Europe latine chrétienne, IXe-début du XIe siècle
Keywords : Crucifixion, mural painting, Monumental Art, Carolingian, Christian Latin Europe, 9th–beginning of the 11th century

AUTEUR

JULIE MERCIECA

Chercheuse associée au Centre Georges Chevrier, UMR 7366/université de Bourgogne, Dijon