L'iconographie de la croix sur les sarcophages du haut Moyen Âge en Gaule

The iconography of the cross on early medieval sarcophagi in Gaul

Anne Flammin

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cel/19130>

DOI : 10.4000/cel.19130

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Référence électronique

Anne Flammin, « L'iconographie de la croix sur les sarcophages du haut Moyen Âge en Gaule », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 17 | 2021, mis en ligne le 18 novembre 2021, consulté le 13 décembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/cel/19130> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cel.19130>

Ce document a été généré automatiquement le 13 décembre 2021.

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

L'iconographie de la croix sur les sarcophages du haut Moyen Âge en Gaule

The iconography of the cross on early medieval sarcophagi in Gaul

Anne Flammin

- 1 La réalisation du corpus de la sculpture de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge (SATHMA) va permettre aux chercheurs un accès à une documentation autrefois dispersée¹. L'inventaire de la sculpture est en effet le préalable à la réalisation de travaux de synthèses qui ne manqueront pas d'être suscités par la réunion de cette documentation, parfois inédite. L'accès à ces données m'offre aujourd'hui la possibilité de proposer un premier examen du thème de la croix sur les sarcophages du haut Moyen Âge en France.
- 2 L'iconographie des sarcophages et en particulier le signe de la croix ont déjà fait l'objet d'études qu'il convient de rappeler. Il faut citer en premier lieu les travaux de Denise Fossard dans les années 1960, ceux de May Vieillard-Troïekouroff et Élisabeth Chatel à l'origine du corpus de la sculpture² mais aussi de Gilbert-Robert Delahaye³, de Patrick Périn⁴, d'Edward James⁵ ou plus récemment les recherches universitaires de Guillaume Rougé⁶ et Daniel Morleghe⁷. Ce sont également Denise Fossard puis Gilbert-Robert Delahaye, qui, au début des années 1980, ont cartographié les différentes productions régionales de sarcophages en Gaule, datées en prenant une fourchette large – entre la fin du V^e et le milieu du VIII^e siècle⁸. Cette carte de répartition, qui a été depuis complétée, montre que la croix est le motif privilégié du décor de ces sarcophages, excepté pour le groupe de la région de Laon mis en lumière par Marie-Pascale Flèche Mourgues dans les années 1990 où les décors serpentiformes sont majoritaires (fig. 1)⁹.

Fig. 1.

Carte de localisation des différents groupes de sarcophages en Gaule.

© Anne Flammin d'après Denise Fossard et Gilbert-Robert Delahaye

- 3 La croix peut apparaître seule ou au sein de compositions plus complexes. Elle constitue même le décor distinctif d'un groupe, celui dit « à croix multiples » où trois croix, et parfois davantage, sont placées sur le panneau d'extrémité de la cuve¹⁰. Elle forme aussi le décor principal des cuves de sarcophages dits « à palmier crucigère » étudié par Gilbert-Robert Delahaye¹¹. Si elle prend place, dans ces deux derniers exemples – comme dans le type bourguigno-champenois¹² ou dans celui de la région de Bordeaux¹³ – aux extrémités des cuves des sarcophages, elle peut aussi se déployer au sommet du couvercle, à l'instar des sarcophages dits « à bandes de stries »¹⁴. Sur les sarcophages poitevins, elle apparaît seule ou bien dans des compositions plus savantes, comme sur les couvercles issus de la nécropole d'Antigny dans la Vienne¹⁵. Enfin rappelons que, durant le haut Moyen Âge, la croix n'est pas uniquement le motif privilégié de l'iconographie des sarcophages mais celui de la sculpture en général. Elle est en effet très fréquente sur d'autres types de support tels ceux appartenant au mobilier liturgique ou au décor architectonique¹⁶.
- 4 Pour comprendre les choix qui ont présidé à l'élaboration des différentes compositions de la croix figurée sur ces sarcophages, il est nécessaire de se référer aux formules proposées dans l'iconographie de l'ère constantinienne, car c'est pendant cette période que se forment ces premières images. L'époque de l'empereur Constantin apparaît en effet comme la période de référence pour la compréhension des thèmes qui se développeront au haut Moyen Âge.
- 5 Nous aborderons donc, dans cet article, la question des mécanismes de réception de ce signe par les commanditaires des sarcophages, tout en essayant de saisir comment ils se sont appropriés les modèles iconographiques issus de l'Antiquité tardive et quels ont été les modes de transmission. Il s'agira également de mettre en évidence, d'un côté, la part de l'héritage des modèles tardo-antiques et, de l'autre, les apports dus aux commanditaires mérovingiens eux-mêmes. Enfin on pourra aussi définir les

expressions de la croix ainsi que les messages symboliques qui ont été privilégiés par rapport à la période tardo-antique.

L'histoire du signe de la croix

- 6 La croix renvoie bien évidemment à l'instrument du supplice du Christ mort sur la croix pour rendre aux hommes la vie éternelle. Mais il faut rappeler que, dans les premiers siècles du christianisme, on ne représente pas l'épisode de la Crucifixion, jugée infamante. Elle n'est devenue une image qu'à partir du VIII^e siècle environ¹⁷. La réception de cet événement et la croyance paradoxale en la mort d'un être à la fois Dieu et homme sur une croix, ce qui était dans l'Antiquité un supplice réservé aux traîtres et aux esclaves, a dû susciter l'incompréhension. Dans les premiers siècles, c'est d'abord la dimension victorieuse et ecclésiologique de la Crucifixion que l'on choisit de mettre en avant.
- 7 Le signe de la croix ne s'impose, dans l'iconographie du premier christianisme, que de manière très progressive. Il ne commence à compter qu'à partir du IV^e siècle, comme l'ont montré notamment Piotr Skubiszewski et Luc Renaut¹⁸. À cette époque encore, les signes que sont le chrisme et la croix se trouvent tous les deux employés dans le répertoire iconographique. Le chrisme sera petit à petit abandonné au profit de la croix, même s'il ne disparaît pas, à partir du V^e siècle environ.
- 8 Rappelons également que trois moments clés dans l'histoire de la Croix de la Passion sont primordiaux pour appréhender les développements iconographiques de ce signe. Le premier est l'épisode fondateur de la Crucifixion qui nous est connu par des écrits, dont le plus ancien, comme le rappelle Piotr Skubiszewski, est celui de saint Paul (Première Épître aux Corinthiens 54 ?, 56/57 ?)¹⁹. Le second est le récit d'Eusèbe ou de Lactance du songe de Constantin avant la bataille de 312 contre Maxence, au cours duquel l'empereur voit en rêve le signe victorieux qu'il fait apposer sur ses étendards et grâce auquel il remporte la bataille. Le *labarum*, apparu au milieu du jour à Constantin avec le message « *Vaincs par ce trophée* » (Vita C. I, 40), est une « haute lance couverte d'or pourvue d'une barre transversale façonnée en forme de croix », au sommet de laquelle le chrisme, liant les deux premières lettres du nom du Christ en grec (khi et rho), est enserré dans une couronne²⁰. Cet épisode consacrera la croix en signe et en *crux invicta* c'est-à-dire en croix victorieuse.

Fig. 2.

Sarcophage n° 171 de la série dit de la Passion, Museo Pio Cristiano, Vatican.

© photo Anne Flammin

- 9 La description faite par Eusèbe du *labarum* est synthétisée en sculpture, comme l'a rappelé Jean-Pierre Caillet²¹, dans une série de sarcophages dits de la Passion, produits à Rome au IV^e siècle. Avant les IV^e-V^e siècles, on ne trouve pas de représentations courantes de la croix. Ce sont très certainement ces sarcophages romains qui offrent les plus anciens exemples de la Croix du Christ, comme le sarcophage n° 171 du Museo Pio Cristiano du Vatican daté de 350 environ et un autre de peu postérieur, le n° 164 de la même collection (fig. 2). Si l'on veut comprendre cette composition, il faut se référer à la description du *labarum* donnée par Eusèbe et imaginer un trophée romain. Ce sont sans doute les deux grandes sources d'inspiration des auteurs de ces sculptures. L'image centrale réunit à la fois l'idée de la mort et de la Résurrection du Christ : elle se compose d'une *crux immissa* surmontée du chrisme dans une couronne de feuille de laurier que des oiseaux picorent. Deux soldats sont placés sous la croix et figurent ceux qui gardaient le sépulcre (selon l'évangile de Matthieu). Les oiseaux picorent les fruits de la couronne tressée avec des feuilles de laurier et d'olivier, puisque la croix, à la fois Arbre de Vie et trophée, rend compte de la Passion et annonce la victoire du Christ sur la mort.
- 10 Cette première représentation témoigne de la créativité des concepteurs du décor, qui, dans un sujet nouveau, ont réussi à dissimuler la laideur de l'instrument du supplice derrière la splendeur du trophée : ils ont créé la croix-trophée²². La Crucifixion est évoquée par la scène centrale qui montre la croix surmontée du chrisme dans une couronne mais le Christ n'est pas figuré. Cette composition attire l'attention sur la nature humaine et divine du Christ : il y a en effet une allusion à la mort corporelle du Fils de Dieu mais aussi à l'idée de triomphe sur la mort et à celle du triomphe de la Résurrection, vue comme un trophée. Il faut en effet rappeler que le chrisme est un symbole de victoire dans l'imaginaire impérial, comme l'attestent des œuvres de l'époque de Constantin ou de Justinien²³. Les colombes picorant sont les symboles des fidèles bénéficiant de la Résurrection du Fils de Dieu.
- 11 Enfin le troisième moment clé dans l'histoire de la Croix de la Passion correspond à l'invention de la croix qui fournira, pour tout le Moyen Âge, une assise solide aux formules iconographiques et liturgiques de la croix, comme l'a montré Anatole Frolov²⁴. La découverte matérielle à Jérusalem de la croix du Christ par Hélène, mère de Constantin, vers 326, a joué un rôle décisif dans la promotion du symbole de la croix²⁵. Certains avancent qu'une croix commémorative a, déjà à cette époque, été élevée sur le

rocher du Golgotha et que, vers 420, elle a été remplacée par une croix d'or ornée de pierres précieuses donnée par l'empereur Théodose II²⁶.

La croix gemmée et la Croix-Arbre de Vie dans l'iconographie de l'Antiquité tardive

- 12 À la fin du IV^e siècle, c'est toujours dans le milieu impérial, sur de nouveaux sarcophages de la série dite de la Passion ou dans les calottes absidales des églises romaines qu'apparaissent d'autres formules de croix victorieuse : elle est alors sertie de pierres précieuses ou bien figurée sous la forme de la Croix-Arbre de Vie. La croix ornée de gemmes figure, par exemple, sur les sarcophages tardo-antiques comme sur le n° 106 du Museo Pio Cristiano du Vatican ou sur celui dit « des adorants » au musée de l'Arles antique (fig. 3), datés tous les deux du dernier quart du IV^e siècle²⁷. C'est le Christ qui tient ce type de croix dans la main.

Fig. 3.

Cuve de sarcophage dit « des adorants », détail central, Musée de l'Arles Antique, Arles (Bouches-du-Rhône), France.

© Piotr Skubiszewski

- 13 Sur cette formule qui se rapporte à la notion de trophée (tropaïque) de la croix viennent parfois s'ajouter, vers 400, de nouveaux éléments : des pommeaux ou des boules, placés aux extrémités des branches, comme sur la mosaïque absidale de Sainte-Pudentienne de Rome, œuvre datée des premières années du V^e siècle²⁸, ou plus tard dans l'église de Saint-Apollinaire-in-Classa à Ravenne, au centre de la mosaïque de la Transfiguration, où la croix brille par son or, ses pierres précieuses et ses bords perlés²⁹. C'est à Johanna Flemming que l'on doit d'avoir montré que ces extrémités bouletées

symbolisent en fait les fruits que produit le Bois salulaire devenu le nouvel Arbre de Vie³⁰. Déjà dans l'Apocalypse (2, 7 ; 22, 2 et 14), l'Arbre de Vie est représenté comme étant restitué à l'humanité par le sacrifice de l'Agneau et Ignace d'Antioche est le premier à faire un rapprochement direct entre la Croix du Christ et l'arbre : dans sa *Lettre aux Tralliens*, datée de 110 environ, il compare la Croix à un arbre dont les fruits assurent l'incorruptibilité³¹. Puis Justin fait un parallèle entre la Croix et l'Arbre de Vie planté par Dieu au Paradis. Au V^e siècle, ce thème figure dans l'art monumental, par exemple sur la conque absidale de la basilique Saint-Jean-de-Latran à Rome (qui est une copie du XIX^e siècle de l'œuvre originale restaurée à la fin du XIII^e siècle)³². Au centre, une grande croix en écaille rappelant le tronc d'un palmier est surmontée du buste du Christ et fait allusion au thème de l'Arbre de Vie et au jardin de l'Eden.

- 14 La croix réunit donc à elle seule l'ensemble des notions fondamentales de l'iconographie christologique et rassemble également toute la symbolique de la gloire et de la victoire du Christ. Il n'est donc pas étonnant que, dès la fin du V^e siècle et jusqu'au milieu du VIII^e siècle, ce signe fondamental tienne une place majeure dans l'iconographie des sarcophages de la Gaule.

La croix sur les sarcophages mérovingiens en Gaule

La croix sur hampe

- 15 Sur ces œuvres, le signe de la croix figure très souvent seul, monté sur une hampe à l'image des croix portatives, ces objets ecclésiastiques bien connus de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge. Elles sont portées par l'évêque lors de la célébration eucharistique et pour la bénédiction des fidèles. Ce type de croix est, par exemple, sculpté sur la cuve du sarcophage d'Usseau (Deux-Sèvres) ou sur deux couvercles de sarcophages poitevins conservés au musée Sainte-Croix et au musée lapidaire de la Société des Antiquaires de l'Ouest dans le baptistère de Poitiers (n^{os} 68 et 89) (fig. 4, e, b, f)³³. Lorsqu'elle est montée sur une longue hampe, elle renvoie aux croix portées à l'occasion des processions tel un étendard victorieux précédant le peuple de Dieu, comme sur les couvercles de sarcophage de Lavoux (Vienne), de Limoges (Haute-Vienne) ou encore de Guérande (Loire-Atlantique) (fig. 4 a, c, d)³⁴.

Fig. 4.

a. Couvercle de sarcophage de Lavoux (Vienne) conservé dans l'église ; b. couvercle de sarcophage n° 68 du cimetière Sainte-Catherine de Poitiers (Vienne) conservé au musée Sainte-Croix ; c. couvercle de sarcophage de l'église Saint-Pierre-du-Sépulcre de Limoges (Haute-Vienne) conservé à la crypte Saint-Martial ; d. couvercle de sarcophage découvert et conservé à la collégiale Saint-Aubin de Guérande (Loire-Atlantique) ; e. cuve de sarcophage d'Usseau (Deux-Sèvres) découverte et conservée dans l'église ; f. couvercle de sarcophage de la nécropole d'Antigny (Vienne), conservé au musée lapidaire de la Société des Antiquaires de l'Ouest dans le baptistère de Poitiers (n° 89).

© photos Anne Flammin d. © dessin Xavier Cottrel f. © photo Christian Vignaud, musées de Poitiers

Trois croix

- 16 Sur les sarcophages du groupe à croix multiples, les croix, souvent au nombre de trois, peuvent également être une allusion directe au thème de la Crucifixion et au souvenir de l'événement du Golgotha. Mais on assiste parfois à leur multiplication comme sur un exemplaire provenant de Saint-Benoît-sur-Loire (Loiret), où l'on insiste fortement sur la force rédemptrice de ce signe³⁵. Ces mêmes croix peuvent être placées sous des arcs pour être mises en valeur, à l'image des panneaux de cuves du Berry (comme celle de Méreau)³⁶, ou associées à des oiseaux comme l'a montré Gilbert-Robert Delahaye sur le sarcophage de Sainte-Colombe-les-Sens (Yonne)³⁷. Ici, elles semblent se désaltérer à la source de vie qu'est la croix. Sur certains décors moulés des sarcophages parisiens en plâtre, la croix est adorée par les oiseaux³⁸. Plus rarement, ces croix sont accompagnées de figurations humaines, comme sur le panneau de tête d'une cuve de sarcophage découvert dans les fouilles de la nécropole Saint-Étienne à Beaune (Côte-d'Or) où deux personnages les bras écartés et surmontés d'une croix semblent en soutenir une autre dans l'anneau central³⁹ (fig. 5).

Fig. 5.

Cuve de sarcophage, nécropole Saint-Étienne, Beaune (Côte-d'Or), France.

© Fabrice Henrion

- 17 S'agit-il ici d'orants adorant la croix comme la posture de leurs bras ouverts avec les paumes stylisées très visibles semble l'indiquer ? On retrouve en effet cette même posture de l'orant sur de nombreux sarcophages tardo-antiques, par exemple sur celui dit « de l'orante » au musée de l'Arles antique⁴⁰. Ou s'agit-il de la figuration des larrons qui supportent leur croix mais dont la position des bras se confond avec celle de l'orant, comme dans la Crucifixion du fameux panneau de la porte en bois sculpté de l'église Sainte-Sabine à Rome (vers 430), ou encore sur celle des ampoules rapportées de Terre sainte (datées du VI^e siècle)⁴¹ ?
- 18 Ainsi aux VI^e-VII^e siècles encore, on ne figure pas le Christ sur la croix mais, sur de nombreux couvercles de sarcophages mérovingiens, comme ceux de Norroy-le-Veneur (Moselle), d'Échiré dans les Deux-Sèvres ou de Mâcon (Saône-et-Loire), la croix centrale, qui se détache des autres en les surpassant en taille, est probablement celle du Christ (fig. 6)⁴².

Fig. 6.

a. plaque tombale, nécropole de Norroy-le-Veneur (Moselle), d'après Olivier Faye (Inrap) ; b. couvercle de sarcophage de la nécropole d'Échiré (Deux-Sèvres) conservé au musée de Niort ; c. panneau de tête d'une cuve de sarcophage de Mâcon (Saône-et-Loire).

© Inrap © Musée de Niort © Christian Sapin

La Croix-Arbre de Vie

- 19 Quant à l'iconographie de la Croix-Arbre de Vie déjà constituée, on l'a vu, durant l'Antiquité tardive, elle va être traitée dans de nouvelles compositions très originales sur les sarcophages mérovingiens. Dans le groupe parisien dit « à palmier crucigère », de grandes croix aux bras évasés encadrent symétriquement une plante fortement stylisée, en l'occurrence un palmier. L'Arbre de Vie, qui prend ici la forme d'un palmier, est une préfiguration de la croix : sur le sarcophage de Saint-Similien à Nantes, les stries en chevrons le long de la hampe verticale rappellent schématiquement le décor de palmes⁴³. Sur le sarcophage d'enfant n° 66 d'Antigny ce sont les petites boules situées aux extrémités des bras qui renvoient, on l'a vu, aux fruits de l'Arbre de Vie⁴⁴. Nul doute que les compositions des grands programmes iconographiques des églises tardo-antiques à Rome et celles d'autres objets plus petits, comme les ampoules rapportées de Terre Sainte figurant le thème de la Croix-Arbre de Vie, ont contribué à la diffusion de ces images, dont se sont inspirés les commanditaires des sarcophages mérovingiens. Ces sarcophages ne sont pas des imitations serviles des modèles tardo-antiques et leurs concepteurs ont su trouver de nouvelles formules pour traiter en images le thème de la Croix-Arbre de Vie.

La croix cosmique

- 20 Parmi les thèmes associés à la croix, figure aussi celui de la croix cosmique qui règne sur l'univers tout entier. Fichée, par l'intermédiaire d'une courte hampe, dans la sphère qui marque le centre du monde, la croix de la plaque tombale en schiste ardoisier de Basse-Indre en Loire-Atlantique, encadrée par deux animaux, fait directement allusion au symbolisme cosmique (fig. 7)⁴⁵. Le cercle est la figure géométrique parfaite, l'image du cosmos créé par Dieu, l'*imago mundi*, comme Manfred Lurker l'a démontré⁴⁶. Là encore, il s'agit d'une formule qui s'est développée dès le IV^e siècle, notamment sur les monnaies⁴⁷. Elle montre la richesse des développements iconographiques autour de la croix, qui ont perduré jusque sur les sarcophages mérovingiens.

Fig. 7.

Plaque tombale en ardoise, Basse-Indre (Loire-Atlantique), conservée au musée Dobrée, Nantes.

© dessin S. de La Nicollière et photo Anne Flammin © Musée Dobrée de Nantes

La croix gemmée

- 21 Au tout début du VII^e siècle, on retrouve encore la croix gemmée héritée des modèles tardo-antiques sur le sarcophage de l'évêque Boethius (évêque de Carpentras et de Venasque), conservé dans la chapelle Notre-Dame-de-Vic à Venasque (Vaucluse) et daté de 604 grâce à l'inscription⁴⁸ (fig. 8). La croix, avec l'alpha et l'oméga, est associée à des motifs rayonnants disposés par paires sur deux niveaux. Au-dessus de l'inscription surplombant la croix, dans un espace triangulaire, la roue encadrée par deux rosaces dont l'une a disparu pourrait, selon Patrick Reuteswärd, former l'emblème du Christ-

Soleil surpassant en éclat le soleil et la lune⁴⁹. Et ces deux astres signaleraient ainsi la dimension universelle de l'œuvre de la Croix.

Fig. 8.

Couvercle de sarcophage de l'évêque Boethius, chapelle Notre-Dame-de-Vic à Venasque (Vaucluse).

© photo Anne Flammin

La paire symbolique croix-chrisme

- 22 Enfin la croix, sur certains sarcophages mérovingiens, apparaît dans des compositions plus complexes dont l'origine, de nouveau, pourrait être issue des modèles tardo-antiques. Sur le couvercle du sarcophage n° 46 de la nécropole d'Antigny (Vienne), le décor, qui se déploie sur toute la surface, est composé, dans la partie basse, d'une croix au bras évasés avec des extrémités ancrées ouvertes sur une petite boule (fig. 9)⁵⁰.

Fig. 9.

Couvercle de sarcophage n°46, Antigny (Vienne), conservé au musée lapidaire de la Société des Antiquaires de l'Ouest au baptistère de Poitiers (Vienne).

© photo Christian Vignaud, musées de Poitiers

- 23 Différents motifs comme des anneaux entrelacés, des rosaces, des fleurs et des entrelacs sont placés au-dessous et au-dessus des bras de la croix. Au milieu du couvercle se trouve un cartouche anépigraphé et, dans la partie supérieure, une grande roue à huit rayons est encadrée dans les écoinçons supérieurs par deux oiseaux affrontés. L'ensemble du décor est cerné par une bordure où se trouvent des palmettes symétriques et de petites boules le long d'une tige. Il offre une intéressante combinaison de la croix et de la roue dans laquelle on peut lire aussi un chrisme. Or cette paire symbolique croix-chrisme (ou roue) rappelle, dans une autre forme et dans un langage sculpté différent, la composition figurant le *labarum* des sarcophages de la Passion. Dans la dernière période de vitalité des sarcophages dits « de la Passion », c'est-à-dire au début du V^e siècle, un sarcophage conservé dans le cloître de l'église des Quatre-Saints-Couronnés à Rome offre une version de la scène centrale de l'Anastasis simplifiée et réduite à ces deux seuls symboles : la croix qui soutient le monogramme constantinien (fig. 10).

Fig. 10.

a. Sarcophage n° 171 (série dit de la Passion) du Museo Pio Cristiano au Vatican, détail central ; b. sarcophage conservé dans l'église des Quatre-Saints-Couronnés à Rome (Italie), détail central ; c. couvercle du sarcophage n° 46 d'Antigny (Vienne).

© Photos Anne Flammin

- 24 La composition du sarcophage d'Antigny en est très proche. Mais plus que le souvenir du *labarum* lui-même, c'est l'association de la croix et du chrisme qui a été perpétuée sur les sarcophages mérovingiens⁵¹. Les commanditaires ont su s'approprier les modèles tardo-antiques et les réinventer à travers un langage sculpté qui leur est propre. Les motifs sont réalisés dans un relief semi-méplat qui confère au décor une certaine planéité, très éloigné des hauts-reliefs des tombeaux tardo-antiques. Les formes stylisées et le recours au décor symbolique sont privilégiés. Sur ce sarcophage, les huit rayons de la roue dans la partie haute renvoient au baptême, moment précis où le chrétien entre dans la vie éternelle. Les deux oiseaux qui lui sont associés pourraient être les garants de cette éternité et la croix développée dans la partie inférieure, qui rappelle la croix tropaïque, fait aussi allusion au thème majeur de la Croix-Arbre de Vie. L'éternité, évoquée par la roue et garantie par les deux volatiles, à laquelle aspire très certainement celui qui s'est fait inhumer dans le sarcophage, est donc assurée plus bas par la croix, symbole de la victoire du Christ sur la mort et véritable pilier de la théologie chrétienne. La création de ces images témoigne du niveau intellectuel élevé et de la capacité d'innovation des commanditaires qui s'inspirent des modèles tardo-antiques en les réinterprétant. Outre la possibilité de trouver les modèles de ces images sur de petits objets qui peuvent circuler, on sait que des sarcophages de la série de la Passion ont été largement diffusés en Gaule⁵².
- 25 Avant de conclure, il faut souligner que nous n'avons traité, dans cet article, qu'une partie des aspects de l'iconographie de la croix des sarcophages du haut Moyen Âge. Nous l'avons vu, à travers les exemples étudiés précédemment, cette iconographie est

encore très largement dépendante des modèles tardo-antiques. Sur les sarcophages mérovingiens, le souvenir du *labarum* apparaît moins comme un monument relatant la scène figurée des sarcophages de la Passion, que comme une structure ou un schéma de base de la composition. On assiste donc, à l'époque mérovingienne, à la création de nouvelles images et à celle de compositions innovantes. Durant cette période, s'impose une expression plus symbolique et abstraite du dogme qui se conjugue avec une désaffection pour le traitement plastique classicisant de la sculpture de l'Antiquité. On privilégie un vocabulaire aniconique, traité dans un simple relief semi-méplat, à l'image de la paire symbolique croix-chrisme. Le message délivré s'appuie sur une iconographie axée sur le caractère sotériologique de la personne du Christ à travers l'évocation de son supplice même et de son triomphe sur la mort.

- 26 Enfin on peut également se demander ce que le choix de ces images révèle sur les commanditaires et sur le contexte historique et social lié à ces tombeaux. Les épitaphes conservées sont rares et ne renseignent guère sur l'origine de ceux qui étaient déposés dans la cuve. Néanmoins celle du sarcophage de Boethius nous apprend qu'il s'agit de celui d'un haut dignitaire ecclésiastique, un évêque. Malheureusement, nous ne disposons d'aucune information sur le propriétaire du sarcophage d'Antigny. Il faut néanmoins rappeler la proximité de cette localité avec la ville de Poitiers, où d'autres productions sculptées, datées des VI^e-VII^e siècles et appartenant au décor du baptistère ou à l'hypogée de Mellebaude, montrent l'existence d'un véritable foyer culturel et témoignent d'une certaine vitalité artistique. L'arrière-plan culturel et religieux poitevin marqué par un milieu intellectuel auquel se rattachent, dès le VI^e siècle, l'historien et évêque Grégoire de Tours, le poète Venance Fortunat ou la reine Radegonde pourrait contribuer à expliquer la présence de telles œuvres. Après le milieu du VIII^e siècle, la production en série des sarcophages va disparaître. Dans l'iconographie post-mérovingienne, l'apparition de l'image du Christ crucifié va, petit à petit, orienter l'intérêt de la création artistique vers la figuration de l'Homme supplicié. Le thème du bois auquel il est suspendu s'éclipsera devant celui de la souffrance et de la mort du Sauveur.

NOTES

1. Sur le projet de corpus sur la Sculpture de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge (SATHMA) : Pascale Chevalier, Jessy Crochat, Anne-Bénédicte Mérel-Brandenburg, Anne Flammin, Arnaud Millereux, Pierre-Yves Le Pogam, Christian Sapin « Le projet de Care-France : dernières avancées et extension de la base de données en ligne au domaine de la sculpture des IV^e-X^e siècles », *Hortus artium medievalium : Journal of the International Research Center for Late Antiquity and Middle Ages*, t. 24, 2018, CARE (Corpus Architecturae Religiosae Europaeae, IV-X saec.) – Meaning and use of Corpora, pp. 8-13. [ff10.1484/J.HAM.5.115928ff](https://doi.org/10.1484/J.HAM.5.115928ff). [ffhalshs-01948605](https://doi.org/10.1484/J.HAM.5.115928ff)
2. Denise Fossard, « Répartition des sarcophages mérovingiens à décor en France », *Études mérovingiennes. Actes des journées de Poitiers 1^{er}-3 mai 1952*, Paris, 1953, pp. 117-126, voir p. 117. D. Fossard, May Vieillard-Troïekouff, Élisabeth Chatel, *Recueil général des monuments sculptés en*

France pendant le Haut Moyen Âge (IV^e-X^e siècles), I. Paris et son département, Paris, CTHS (Mémoires de la section d'archéologie et d'histoire de l'art, 2), 1978.

3. Gilbert-Robert Delahaye, « Aspects de l'économie du Haut Moyen Âge en Gaule : les sarcophages de pierre mérovingiens décorés exhumés à Paris », *Paris et Île-de-France*, vol. 32, 1981, pp. 185-234.

4. Patrick Périn, Philippe Velay, Laurent Renou, *Catalogues d'art et d'histoire du musée Carnavalet, II. Collections mérovingiennes*, Paris 1985. P. Périn, « Deux exemples de production en série à l'époque mérovingienne : sarcophages de plâtre moulé et plaques de bronze du Bassin Parisien », *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge. Colloque international. Centre National de la Recherche Scientifique. Université de Rennes II - Haute-Bretagne 2-6 mai 1983*, sous la direction de Xavier Barral i Altet, t. III, Paris, 1990, pp. 9-40. P. Périn, « Sarcophages de plâtre », *Naissance des arts chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1991, pp. 299-305.

5. Edward James, *The Merovingian Archaeology of South-West Gaul*, 2 t., Oxford, British Archaeological Reports, 1977.

6. Guillaume Rougé, *Les sarcophages entre Loire et Pyrénées : observations et études par des critères techniques et morphologiques*, Thèse de doctorat, Université de Bordeaux, 2014.

7. Daniel Morleghem, *Production et diffusion des sarcophages de pierre de l'Antiquité tardive et du haut Moyen Âge dans le Sud du Bassin parisien*, Thèse de doctorat, Université de Tours, 2016.

8. D. Fossard, *op. cit.* note 2. G.-R. Delahaye, *op. cit.* note 3.

9. Ce groupe est constitué de sarcophages et de dalles funéraires et se situe géographiquement dans le département de l'Aisne, plus précisément dans le Laonnois. Sa diffusion est seulement locale et bien délimitée. Il n'est représenté que par une douzaine d'œuvres. L'ornementation se porte exclusivement sur la face supérieure ou sur la tranche des couvercles et des dalles (plaques seulement posées sur la sépulture). Les décors consistent en des entrelacs de serpents ou des monstres serpentiformes gravés à l'aide d'une pointe sèche. Leur production et leur diffusion se sont étendues des dernières décennies du VI^e siècle jusque vers le milieu du VII^e siècle, avec quelques exemplaires à la fin du VII^e siècle et au début du VIII^e siècle. Marie-Pascale Flèche Mourgues, « Un groupe de sarcophages et de dalles funéraires à décor serpentiforme du Haut Moyen Âge dans le département de l'Aisne », *Cahiers Archéologiques*, vol. 44, 1996, pp. 19-32.

10. Au sein du type de sarcophages à croix multiples, il existe au moins trois groupes différents qui ont en commun un décor à base de croix, placé sur le panneau de tête de la cuve. Ils ne sont pas tous produits dans la même zone géographique et présentent chacun des particularités propres. Le premier, dit du Nivernais, avec un nombre varié de croix reliées par une traverse commune, a été retrouvé jusqu'à Nantes. Le second est localisé en Berry et offre deux croix placées côte à côte sous un arc de cercle. Le troisième, appelé sénonais ou « à bandes de stries gravées » a été diffusé à Paris, où son atelier est peut-être localisé. C'est aussi à ce groupe que l'on rattache les sarcophages dits « à palmier crucigère ». Sur ces sarcophages : G.-R. Delahaye, « Sarcophages de pierre », *Naissance des Arts Chrétiens. Atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1991, pp. 288-299, voir p. 296.

11. Le décor consiste en deux croix encadrant un palmier, associé parfois à une autre croix. G.-R. Delahaye, « Le décor de palmier crucigère dans l'art funéraire du haut Moyen Âge », *Actes du 99^e Congrès National des Sociétés Savantes, Besançon 1974*, Paris, 1977, p. 251.

12. Le groupe de sarcophages de type bourguigno-champenois, qui se rencontre du Val d'Oise jusqu'à Lyon, est caractérisé par des sarcophages de très belle qualité, avec des cuves trapézoïdales et des couvercles au profil en arc surbaissé. Ces derniers sont ornés de longues stries longitudinales taillées au poinçon ou à la broche, que l'on retrouve aussi sur les parois des cuves. Les panneaux d'extrémités de la cuve et du couvercle sont ornés de sillons, de figures géométriques ou de croix. G.-R. Delahaye propose de les dater de la fin du VI^e siècle jusqu'au début du VIII^e siècle : G.-R. Delahaye, *op. cit.* note 10, p. 295.

13. Le type bordelais est principalement diffusé en Gironde et dans le Lot-et-Garonne avec des sarcophages avec « un couvercle en bâtière très prononcée, dont le sommet présente parfois une surface plane plus ou moins large ». Les extrémités du couvercle sont fréquemment ornées de croix. Les parois sont décorées de sillons. G.-R. Delahaye les date des VI^e et VII^e siècles. G.-R. Delahaye, *op. cit.* note 10, p. 296.

14. L'atelier des sarcophages appelés sénonais ou dits « à bandes de stries gravées » est peut-être localisé à Paris : P. Périn, « Mérovingiens. Arts », *Encyclopedia Universalis*, XIV, Paris 1990, p. 1008. Il a été diffusé « par les vallées de l'Yonne, de la Seine et par celles d'affluents ou de sous-affluents de ces cours d'eau (vers la Nièvre au sud, et jusqu'à Paris au nord) ». Certains couvercles possèdent également une longue croix sur hampe aux branches évasées, entourée de stries obliques. Ils sont datés de la fin du VI^e siècle au milieu du VII^e siècle : G.-R. Delahaye, *op. cit.* note 10, p. 296.

15. Les sarcophages de type poitevin sont caractérisés par la présence, à la surface du couvercle, de trois bandes transversales réunies par une bande centrale. Produits surtout en Poitou et diffusés jusqu'aux villes sur la Loire comme Nantes ou Angers, de l'océan Atlantique jusqu'au département de l'Indre, ils comportent de nombreux motifs associés : croix, rosaces... et même des inscriptions. Sur ces sarcophages on consultera : Margherita Coppola, Anne Flammin, « Les sarcophages au musée lapidaire du baptistère Saint-Jean de Poitiers : classement typologique et étude iconographique », *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest et des musées de Poitiers*, t. VIII, 1994 [1997], 3^e-4^e trimestres, n^{os} 3/4, pp. 188-334 ; voir aussi les travaux de : G. Rougé, *op. cit.* note 6 et de D. Morleghem, *op. cit.* note 7. C'est dans cet espace géographique qu'un groupe de sarcophages issu presque exclusivement de la nécropole d'Antigny dans la Vienne avec une iconographie particulièrement intéressante a été mis en évidence : E. James, *op. cit.* note 5, I, p. 89 ; A. Flammin, « Le décor des couvercles de sarcophages du Poitou », *Mémoires d'hommes. Traditions funéraires et monuments commémoratifs en Poitou-Charentes. De la Préhistoire à nos jours*, sous la direction de Cécile Treffort, Poitiers, 1997, pp. 58-62.

16. On pourra citer, par exemple, les croix figurant sur les ambons tels que celui de Romainmôtier : Isabelle Plan, Denis Weidmann, « Le groupe des ambons de Romainmôtier, Baulmes et Saint-Maurice d'Agaune », *Romainmôtier : mille ans de monachisme. Résultats des recherches archéologiques entre 1971 et 2006*, sous la direction de Peter Eggenberger, *Cahiers d'archéologie romande*, 183, 2020, pp. 169-198, voir p. 170 ; ou dans le domaine du décor architectonique les croix du décor extérieur du baptistère de Poitiers : A. Flammin, « Le décor installé dans le baptistère de Poitiers au VII^e siècle », *Le baptistère Saint-Jean de Poitiers : De l'édifice à l'histoire urbaine*, sous la direction de Brigitte Boissavit-Camus, Turnhout, Brepols publishers, (Bibliothèque de l'Antiquité tardive, 26), 2014, pp. 359-399.

17. Luc Renaut, « La croix aux quatre premiers siècles », *Le supplice et la gloire : la croix en Poitou*, sous la direction de Robert Favreau, Paris, Somogy E. d'Art-Société des Antiquaires de l'Ouest, 2000, pp. 12-22, voir p. 16.

18. Piotr Skubiszewski, *La croix dans le premier art chrétien*, Paris, Paul Geuthner, 2002, p. 22 ; L. Renaut, *op. cit.* note 17, p. 16.

19. P. Skubiszewski, *op. cit.* note 18, p. 9.

20. L. Renaut, *op. cit.* note 17, p. 15.

21. Jean-Pierre Caillet, Helmuth Nils Loose, *La Vie d'éternité. La sculpture funéraire dans l'Antiquité chrétienne*, Paris-Genève, 1990, p. 29 et suivantes.

22. Sur la croix-trophée on consultera l'étude fondamentale de : Erich Dinkler, *Signum Crucis. Aufsätze zum Neuen Testament und zur christlichen Archäologie*, Tübingen, 1967, pp. 55-76.

23. Rappelons que, sur une mosaïque de Ravenne au milieu du VI^e siècle, Justinien porte le chrisme sur son bouclier. Sur cette œuvre : Charles Barber, « The imperial panels at San Vitale : a Reconsideration », *Byzantine and Modern Greek Studies*, 14, 1990, pp. 19-42.

24. Anatole Frolov, « Le culte de la relique de la vraie croix à la fin du VI^e et au début du VII^e siècles », *Byzantinoslavica*, XXII, 1961, pp. 320-339.
25. Sur cette découverte : Marcella Forlin Patrucco, « Elena », *Dizionario patristico e di antichità cristiane*, I, Casale Monferrato, 1983, col. 1130. L'événement de l'« invention » de la vraie croix, fixé dans un écrit par Ambroise de Milan à la fin du IV^e siècle, n'est pourtant pas assuré de manière irréfutable : Erich Dinkler, Erika Dinkler-Von Schubert, « Kreuz », *Lexikon der christlichen Ikonographie*, éd. Engelbert Kirschbaum, II, Rome, 1970, col. 564.
26. C'est Théophane, mort en 818, qui relate dans sa *Chronographie* l'installation de cette croix d'or gemmée : *Chronographia*, s. a. 420 ; *Patrologia cursus completus. Series graeca*, 108, Paris, 1863, col. 233-234. Sur la question de la véracité de cette source : P. Skubiszewski, *op. cit.* note 18, p. 37.
27. Sur le sarcophage n° 106 voir : Giuseppe Bovini, Hugo Brandenburg, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage. Rom und Ostia*, sous la direction de Friedrich Wilhelm Deichmann, I, Wiesbaden, 1967, pp. 54-55, n° 57. Sur le sarcophage du musée de l'Arles antique : J.-P. Caillet, « Les sarcophages chrétiens en Provence (III^e-V^e siècles) », *Antiquité tardive*, I, 1993, pp. 127-142, p. 141, fig. 6.
28. P. Skubiszewski, *op. cit.* note 18, p. 39.
29. Sur ces croix et leur aspect tropaïque : E. Dinkler, « Bemerkungen zum Kreuz als Tropaion », *Mullus. Festschrift T. Klauser. Jahrbuch für Antike und Christentum*, 1, 1964, pp. 71-78 (et surtout p. 78). E. Dinkler, *op. cit.* note 22, 1967, pp. 55-76. E. Dinkler, « Beobachtungen zur Ikonographie des Kreuzes in der nubischen Kunst », *Nubia. Récentes recherches. Actes du Colloque Nubiologique International au Musée National de Varsovie, 19-22 juin 1972*, sous la direction de Kazimierz Michalowski, Varsovie, 1975, pp. 22-30.
30. Johanna Flemming, *Der Lebensbaum in der alterchristlichen, byzantinischen und byzantinisch beeinflussten Kunst, Habilitationsschrift*, Thèse dactylographiée, Iéna, 1963, pp. 171-193.
31. P. Skubiszewski, *op. cit.* note 18, p. 39.
32. Sur le décor de la conque absidale de la basilique Saint-Jean-de-Latran à Rome : Beat Brenk, *The Apse, the Image and the Icon : An Historical Perspective of the Apse as a Space for Images*, Wiesbaden, Reichert Verlag, 2010, p. 114.
33. Sur le sarcophage n° 68 qui provient du cimetière Sainte-Catherine de Poitiers et sur le sarcophage n° 89 issu des fouilles de la nécropole d'Antigny dans la Vienne : M. Coppola, A. Flammin, *op. cit.* note 15, pp. 292-293, fig. 31 et p. 215.
34. Sur les couvercles de Limoges, Lavoux et Guérande, on pourra consulter : A. Flammin, *La sculpture du VI^e au X^e siècle entre Loire et Gironde*, Thèse de Doctorat, Université de Poitiers, 1999, vol. 2, n° 138, p. 630, fig. 138 ; n° 125, p. 609, fig. 125 ; n° 120, p. 596, fig. 120. Beaucoup d'autres longues croix sur hampe ornent des couvercles de sarcophages en Gaule : à Drevant dans le Cher, à Ardin ou Échiré dans les Deux-Sèvres, à Fégréac en Loire-Atlantique ou encore à Mornac en Charente-Maritime, ou encore sur celui de Saint-Marien dans les cryptes de Saint-Germain d'Auxerre, tous datés du VI^e siècle ou du VII^e siècle. Sur ces exemples : A. Flammin, *op. cit.*, vol. 2, n° 114, p. 587, fig. 114 ; n° 59, p. 503, fig. 59 ; n° 115, p. 589, fig. 115 ; n° 119, p. 594, fig. 119 ; n° 150, p. 651, fig. 150 ; vol. 5, fig. 526. Certaines pierres tombales conservées au musée de Metz et au Rheinisches Landesmuseum de Bonn, et appartenant aux VII^e et VIII^e siècles, offrent les mêmes représentations avec quelques variantes dans les formes. Sur les pierres tombales de Metz : Gérald Collot, *La sculpture du Haut Moyen Âge*, Metz, 1980, fig. 15 p. 26. Sur celles de Bonn : Winfried Schmitz, « Fränkischer Grabstein », *Spätantike und Frühes Mittelalter. Ausgewählte Denkmäler im Rheinischen Landesmuseum Bonn*, sous la direction de Josef Engemann, Christoph B. Rüger, Bonn, 1991, pp. 165-166, fig. 112-113.
35. Sur ce sarcophage : Jean-Marie Berland, « Le sarcophage mérovingien à croix multiples de Saint-Benoît-sur-Loire », *Revue Archéologique du Centre*, IV, fasc. 3-4, juillet-décembre 1965, pp. 195-208.
36. Sur la cuve de Méreau voir : A. Flammin, *op. cit.* note 33, vol. 2, n° 148, p. 646, fig. 148.

37. Ces oiseaux rappellent d'ailleurs ceux figurés sur le *labarum* des sarcophages dits de la Passion. G.-R. Delahaye, « À propos de deux sarcophages découverts en 1869 à l'abbaye de Sainte-Colombe-lès-Sens (Yonne). Évocation des relations entre le Bassin de la Loire et de l'Yonne à la fin du VI^e siècle », *Actes du 104^e Congrès national des Sociétés Savantes, Bordeaux 1979*, Paris, 1982, pp. 249-263.

38. Par exemple sur le panneau de tête de la cuve d'un sarcophage en plâtre provenant de la nécropole de l'église de Saint-Germain-des-Prés : P. Périn, P. Velay, L. Renou, *op. cit.* note 4, p. 316, n° 210.

39. Je remercie Fabrice Henrion pour m'avoir fait connaître ce sarcophage. Didier Maranski, Christian Sapin, « La nécropole Saint-Étienne de Beaune », *Les Dossiers de l'Archéologie*, 157, 1991, pp. 70-71.

40. Sur ce sarcophage : Brigitte Christern-Briesenick, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, III. *Frankreich, Algerien, Tunesien*, Mayence, Ph. von Zabern, 2003, p. 56 n° 75, pl. 27, 2.

41. Sur la porte de la basilique Sainte-Sabine de Rome : Jean-Michel Spieser, « Le programme iconographique des portes de Sainte-Sabine », *Journal des Savants*, 1991, 1-2, pp. 47-81. Sur les ampoules figurant la scène de la Crucifixion : Andrej Grabar, *Ampoules de Terre Sainte (Monza, Bobbio)*, Paris, 1958.

42. Sur les sarcophages de Norroy, d'Échiré ou de Mâcon, où l'on a probablement choisi de remplacer le Christ par une grande croix placée au centre de la composition : A. Flammin, « Iconographie de la plaque funéraire de la sépulture 4210 », *Rapport d'opération archéologique de Norroy-Le-Veneur, Moselle, Zac Écoparc, site 6, zone 4. Une nécropole mérovingienne au nord de Mettis, Inrap*, sous la direction d'Oliver Faye, t. II-1. *Étude des sépultures*, 2013, pp. 33-34 et fig. 10 p. 31 ; A. Flammin, *op. cit.* note 33, vol. 2, n° 115, p. 589, fig. 115 ; Christian Sapin, « Mâcon. Ancienne église Saint-Clément », *Les premiers monuments chrétiens de la France*, t. 3, *Ouest, Nord et Est*, Paris, Picard-Ministère de la culture et de la francophonie, Direction du patrimoine, Sous-direction de l'archéologie, 1998, pp. 70-74.

43. Le décor de ce sarcophage se compose d'une grande croix centrale aux bras horizontaux plus petits et évasés, comme les deux petites croix qui l'encadrent. Cette grande croix comporte des stries obliques des deux côtés de l'axe vertical inférieur et, juste au-dessus des bras horizontaux, se trouvent deux cercles concentriques. La croix est elle-même recouverte d'un décor de chevrons à base de stries qui rappellent schématiquement un décor de palmes et fait allusion au thème de la Croix-Arbre de Vie. Quatre branches feuillues s'échappant des angles intérieurs de la croix viennent renforcer cette symbolique. Philippe Guigon, Jean-Pierre Bardel et Mickael Batt ont voulu voir dans le décor de ce sarcophage une « tentative de représentation anthropomorphe, les yeux étant figurés par les cercles, les bras par les branches transversales de la croix, le corps par sa hampe, voire les côtes par les traits obliques » : Philippe Guigon, Jean-Pierre Bardel et Mickael Batt, « Nécropoles et sarcophages du Haut Moyen Âge en Bretagne », *Revue archéologique de l'Ouest*, vol. 4, 1987, pp. 133-148, p. 141. Ils le comparent à la stèle de Faha en Rhénanie ou à la stèle dite « Reaskbuie stone » provenant de Kiloran en Colonsay pour laquelle Charles Thomas suggère une tentative maladroite de combiner l'idée de la croix en elle-même avec la représentation du Crucifié. Charles Thomas, *The Early Christian Archaeology of North Britain*, Oxford, 1971, pp. 129-131. S'il est vrai que ces différentes pièces ont en commun des contours arrondis, l'identification, à partir des cercles concentriques et des stries obliques avec les yeux et les côtes du Christ, est une extrapolation. Les deux cercles concentriques au-dessus des bras de la croix centrale figurent en effet plutôt le soleil et la lune qui apparaissent dans la scène de la Crucifixion, que la présence de trois croix évoque également. Dans le domaine funéraire, ces deux astres sont représentés au-dessus de la scène de l'Anastasis sur un sarcophage de Manosque appartenant au type dit « de la Passion » : Pasquale Testini, « Arte mitriaca e arte cristiana », *Mysteria Mithrae. Atti del seminario internazionale su 'La specificità storico-religiosa dei Misteri di Mithra con particolare riferimento alle fonti documentarie di Roma e Ostia'*, Roma e Ostia 28-31 mars 1978, Rome,

1979, pp. 429-454, voir pp. 447-448, fig. 32. Avec ces deux symboles, l'idée de la participation du cosmos à l'événement figuré est mis en évidence.

44. Sur ce sarcophage : M. Coppola, A. Flammin, *op. cit.* note 15, pp. 270-271, fig. 23.

45. Sur le sarcophage de Basse-Indre : Dominique Costa, *Nantes musée Th. Dobrée. Art mérovingien*, Paris 1964, n° 241. A. Flammin, *op. cit.* note 33, vol. 2, n° 121, pp. 598-599, fig. 121.

46. Manfred Lurker, « Der Kreis als imago mundi. Abwandlungen des Kreismotivs in der christlichen Kunst », *Das Münster*, vol. 25, 5-6, Sept.-Déc. 1972, pp. 297-305.

47. Sur ces monnaies : Marie-Christine Sepière, *L'image d'un Dieu souffrant (IX^e-X^e siècles). Aux origines du crucifix*, Paris, Éditions du Cerf, 1994, p. 42. On la retrouve aussi au VI^e siècle sur la patène d'argent provenant de Berezovo et conservée au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg : Victor H. Elbern, « Über die liturgische Kunst im frühbyzantinischen Altarraum », *Das Münster*, 31, 1, 1978, pp. 1-14, voir pp. 3-4, fig. 4. Sur cet objet, une croix gemmée domine un disque étoilé représentant l'univers. Il s'agit donc de la croix cosmique gardée par deux anges et les fruits aux extrémités des bras renvoient au thème de la Croix-Arbre de Vie. C'est aussi le nouvel arbre du Paradis, comme l'indique la présence des quatre fleuves au pied de la croix, l'arbre du Paradis céleste planté dans le cercle du firmament. Sur le sarcophage de Basse-Indre, la croix, axe du monde est l'Arbre de Vie, nourriture des fidèles. Elle se dresse au centre du Paradis et au centre du monde. La croix est plantée dans le cercle dont la forme parfaite est mise en relation avec la création. Selon Manfred Lurker, en mangeant le fruit défendu, l'homme est poussé au dehors du cercle de la perfection, du Paradis, et c'est grâce au sacrifice du Christ sur la croix et au baptême qu'il pourra retourner dans ce cercle : Manfred Lurker, *op. cit.* note 46, p. 299.

48. Sur le couvercle de Boethius voir : Guy Barroul, Jean Guyon, « 86. Pierre tombale de l'évêque Boethius », *D'un monde à l'autre. Naissance d'une Chrétienté en Provence IV^e-VI^e siècle, Catalogue d'exposition 15 septembre 2001 - 6 janvier 2002 Musée d'Arles Antique*, sous la direction de Jean Guyon, Marc Heijmans, Arles, 2001, pp. 220-221.

49. Patrick Reuteswärd, « The Forgotten Symbols of God », *Konsthistorisk Tidskrift*, vol. LI, 1982, pp. 103-125.

50. Le couvercle du sarcophage n° 46 d'Antigny appartient à un groupe restreint d'une dizaine de pièces, uniquement découvertes dans la nécropole d'Antigny près de Poitiers. Sur ce sarcophage : M. Coppola, A. Flammin, *op. cit.* note 15, pp. 197-202 et pp. 258-261, fig. 19 ; A. Flammin, *op. cit.* note 15, 1997, pp. 58-62.

51. L'association de la croix et du chrisme figure, dans des compositions plus simples, sur d'autres couvercles de sarcophages notamment celui découvert à Béruges près de Poitiers. Sur ce couvercle : A. Flammin, « Les sarcophages mérovingiens : étude iconographique », *30 ans de découvertes archéologiques à Béruges (Vienne)*, coord. par Isabelle Bertrand, Jean-Pierre Chabanne, Sabine Vidonne-Lebrun, 2008, pp. 207-221. halshs-01283620. Elle est également présente sur d'autres supports funéraires en Gaule comme sur les stèles découvertes dans le département du Cher. Sur ces parallèles : A. Flammin, *op. cit.* note 33, 1999, vol. 1, p. 115.

52. La présence à Poitiers d'un sarcophage importé du type de ceux dit « de la Passion » n'est pas exclue. On conserve en effet au musée Sainte-Croix de Poitiers quatre fragments d'un sarcophage en marbre dit « de Gilbert de la Porée », très proche de ces derniers. Sur ce sarcophage : Michel Rérolle, « Poitiers (Musée de la ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest, don Pestre, curé de Saint-Hilaire, 1829) », *Romains et barbares entre Loire et Gironde - IV^e-X^e siècles. Exposition au musée Sainte-Croix (Poitiers) - 6 octobre 1989 - 28 février 1990 à l'occasion de la tenue à Poitiers des XI^e journées de l'Association Française d'Archéologie Mérovingienne du 5 au 8 octobre 1989*, Poitiers, 1989, pp. 84-86, notice 81. Deux dessins, l'un de la collection Gaignières et l'autre exécuté par Beausménil en 1769, le figurent en entier. Il comportait une scène de l'Adoratio crucis rappelant beaucoup le labarum. Annarosa Saggiorato date ce sarcophage des environs de 340 : Annarosa Saggiorato, *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Bologne, 1968, p. 81. Étant donné la présence de ce tombeau à Poitiers, on peut facilement envisager que d'autres

sarcophages paléochrétiens ont pu être présents dans cette ville, certains appartenant peut-être à la série dite « de la Passion ». Les sculpteurs poitevins du haut Moyen Âge auraient donc pu s'en inspirer.

RÉSUMÉS

Dans le premier art chrétien, sur les sarcophages ou dans le décor monumental des églises romaines, l'image de la croix n'apparaît qu'à partir du milieu du IV^e siècle. Après avoir été considérée comme un signe ignominieux et infamant, elle devient, au cours du règne de l'empereur Constantin, un symbole de victoire, une "croix-trophée". Au V^e siècle, l'instrument du supplice est clairement représenté et souvent revêtu d'un somptueux décor de pierres précieuses. Elle continue d'occuper, au haut Moyen Âge, une place prépondérante dans l'iconographie et elle est l'un des motifs de prédilections du décor des sarcophages de la fin du V^e-au début VIII^e siècle en Gaule. Elle est sculptée seule ou au sein de compositions plus complexes sur les cuves ou sur les couvercles. Pour comprendre les choix qui ont présidé à l'élaboration des différentes compositions de la croix figurée sur ces tombeaux, il est nécessaire de se référer aux formules proposées dans l'iconographie de l'ère constantinienne. L'étude des croix des sarcophages mérovingiens permettra de mettre en évidence, d'un côté, la part de l'héritage des modèles tardo-antiques et, de l'autre, l'apport des commanditaires mérovingiens eux-mêmes.

In early Christian art, the image of the cross only began appearing on sarcophagi or in the monumental decoration of Roman churches in the mid-fourth century. After having been considered a sign of infamy, it became a symbol of victory, a "trophy cross" during the reign of Emperor Constantine. In the fifth century, the instrument of torture was clearly represented and often covered with a splendid decoration of precious stones. In the Early Middle Ages, it continued to occupy a predominant place in iconography and was one of the most popular motifs in the decoration of sarcophagi from the late fifth to the early eighth century in Gaul. It is sculpted alone or as part of more complex compositions on the coffins or lids. In order to understand the choices that governed the elaboration of the various compositions of the cross depicted on these tombs, it is necessary to refer to the formulas proposed in the iconography of the Constantinian period. The study of the crosses on Merovingian sarcophagi will make it possible to highlight the legacy of the models of Late Antiquity and the contribution of the Merovingian patrons themselves.

INDEX

Mots-clés : sculpture, antiquité tardive, mérovingien, sarcophage, iconographie, croix

Keywords : sculpture, late antiquity, Merovingian, sarcophagus, iconography, cross

AUTEUR

ANNE FLAMMIN

Anne Flammin, membre du projet SATHMA, a soutenu une thèse de doctorat sur « La sculpture du haut Moyen Âge entre Loire et Gironde » sous la direction du Professeur Piotr Skubiszewski au Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers en 1999. Elle est aujourd'hui Ingénieure de recherche en archéologie au CNRS dans l'UMR 5138 « Archéologie et archéométrie » à Lyon. Elle co-dirige plusieurs chantiers d'archéologie médiévale en France (abbaye de Cluny, de Saint-André-le-Haut à Vienne...) et participe à des missions de fouilles à l'étranger, notamment au Proche-Orient.

Anne Flammin, member of the SATHMA project, supported a doctoral thesis, "La sculpture du haut Moyen âge entre Loire et Gironde", supervised by Professor Piotr Skubiszewski, at the Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale de Poitiers in 1999. She is currently an archaeological researcher for the CNRS (UMR 5138, Archéologie et archéométrie) in Lyon. She helps direct several medieval archaeological projects in France (Abbaye de Cluny, Abbaye de Saint-André-le-Haut à Vienne, etc.) and takes part in excavations abroad, particularly in the Middle East.