PASSAGES Online

Sous la direction de
Mathieu Beaud, Sébastien Biay et Isabelle Marchesin

Matrice et *signum*

Fonctions et usages de la croix dans la culture du Moyen Âge

DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

institut
national
d'histoire
de l'art
INHA

Matrice et *signum*

Fonctions et usages de la croix dans la culture du Moyen Âge

PASSAGES ONLINE

FONDÉE PAR THOMAS KIRCHNER
DIRIGÉE PAR PETER GEIMER

Sous la direction de Mathieu Beaud, Sébastien Biay et Isabelle Marchesin

Matrice et *signum*

Fonctions et usages de la croix dans la culture du Moyen Âge

DEUTSCHES FORUM
FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND
D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

institut
national
d'histoire
de l'art
INHA

institut national d'histoire de l'art INHA

DEUTSCHES FORUM FÜR KUNSTGESCHICHTE
CENTRE ALLEMAND D'HISTOIRE DE L'ART
PARIS

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliografie ; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse http://dnb.dnb.de.

Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la creative commons attribution 4.0 licence (CC BY-SA 4.0).
La couverture est soumise à la licence creative commons CC BY-ND 4.0.

arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

La version en ligne est à disposition en accès permanent et gratuit à l'adresse :
http://www.arthistoricum.net (Open Access).
URN: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-1145-0
DOI: https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1145

Publié chez
Heidelberg University/Heidelberg University Library, 2024
arthistoricum.net – Specialised Information Service Art · Photography · Design
Grabengasse 1, 69117 Heidelberg, Germany
https://www.uni-heidelberg.de/en/imprint

© 2024, The editors and authors

Direction et suivi éditorial : Katia Bienvenu et Markus A. Castor
Coordination éditoriale et relecture du français : Delphine Wanes
Assistance : Marietta Geiger, Philipp Hones, Franca Spengler, Luise Wangler
Relecture de l'anglais : Jessica Hinds Bond
Mise en page et couverture : Catherine Thomas

Couverture : Florence, Santa Croce, Chapelle majeure, photo © Giulia Puma

ISSN: 2569-0949
eISSN: 2568-9649

ISBN: 978-3-98501-150-6 (Couverture rigide)
e-ISBN: 978-3-98501-149-0 (PDF)

Sommaire

Introduction 7
Isabelle Marchesin et Daniel Russo

I. La croix historique

La croix *imprimée* dans le ciel à Naples et à Ravenne (Ve–VIe siècles)
Une mise en ordre du champ visuel 25
Raphaël Demès (université de Bourgogne)

Croix et Crucifixions entre dimensions iconique et aniconique
IVe–VIIe siècle 43
Simone Piazza (université Paul-Valéry – Montpellier)

Invention(s) de la croix à Santa Croce
Florence, XIVe siècle 69
Giulia Puma (université Côte d'Azur)

II. La croix dans l'épistémè

La dissémination du cruciforme dans la page tapis insulaire
Le folio 94 v° des *Évangiles de Lindisfarne* 93
Jean-Claude Bonne
(École des hautes études en sciences sociales)

La croix du grand animal. Sur l'espace et son orientation
chez Albert le Grand 141
Thomas Le Gouge
(université de Bourgogne / Technische Universität Dresden)

Les corps orientés 161
Bruno Haas (Technische Universität Dresden)

The Ultimate Image: The Cross in Armenian Art 201
Ioanna Rapti (École pratique des hautes études)

III. La croix-image

L'iconographie de l'*Adoratio Crucis* dans l'Italie ostrogothique et byzantine
À propos de deux *missoria* du trésor de Canoscio 227
Marco Aimone (Università di Torino)

Approaching the Early Medieval Sculpted Stone Cross:
Crux Gemmata, Crucifix, Icon 245
Jane Hawkes (University of York)

Performativité de la Sainte Croix
Musique, acoustique et rituel de la fête de l'Exaltation à Sainte-Sophie de Constantinople 265
Bissera V. Pentcheva (Stanford University)

Typologie, évolution et diffusion des croix du *Corpus des émaux méridionaux II* (1190–1215) : premier bilan 295
Elisabeth Antoine-König (musée du Louvre) et Lorenzo Margani (musée du Louvre)

IV. La croix-canon

Dispositifs cruciformes dans la liturgie de la messe au XIIIe siècle 311
Véronique Rouchon Mouilleron (université Lumière-Lyon II)

Les croix de procession de la fin du Moyen Âge
Perception et (re)définition d'un espace sacré (XIIIe-XVIe siècle) 333
Frédéric Tixier (université de Lorraine)

Orientations of the Divine in Medieval Urbanism 351
Christian Frost (Birmingham City University)

Crédits 375

Introduction

La croix-geste

Isabelle Marchesin

Peu d'objets du Moyen Âge latin et byzantin ont été aussi largement étudiés que les croix. Elles évoquent, et la plupart du temps de façon explicite, la croix originelle qui a porté le Christ mort avant qu'il ne ressuscite. Ces croix sont utilisées dans les usages liturgiques et dévotionnels, collectifs ou privés, et elles apparaissent en filigrane, ou en surplomb, dans un grand nombre de pratiques sociales et politiques. Elles marquent autant de lieux dans le paysage, dont elles signalent la sacralité, la qualité mémorielle ou la puissance protectrice. En tant que motifs, elles investissent tous les supports, des vêtements aux monnaies, broches ou plats de reliures, des peintures et vitraux aux absides des églises. Centrales, donc, ces croix le sont sans nul doute plus que tout autre objet dans le monde médiéval, mais à quel titre et de quelle façon ? Que sont une croix-objet, une croix-forme sans le Crucifié ?

Entre l'organisation du colloque de juin 2017 à l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)[1] et la publication du présent ouvrage collectif ont eu lieu deux événements scientifiques qui permettent de préciser notre périmètre d'enquête. En octobre 2018, Charlotte Denoël et Erik Verhagen organisaient avec Jan Dibbets, à la Bibliothèque nationale de France, l'exposition « Make it new. Conversation avec l'art médiéval », où étaient mis en regard les poèmes figurés à la Sainte Croix de Raban Maur et des œuvres d'artistes minimalistes des années 1950[2]. En 2019, Beatrice Kitzinger, du reste présente au colloque de 2017, publiait un très bel ouvrage sur la croix dans le contexte évangélique de l'époque carolingienne, *The Cross, the Gospels, and the Work of Art in the Carolingian Age*[3]. L'exposition, sans qu'elle entende christianiser en aucune façon l'art contemporain, attirait l'attention sur la proximité des solutions formelles et esthétiques que la croix propose dans des époques et des cultures

1 *Matrice et signum. La croix dans la culture médiévale occidentale : histoire de l'art et anthropologie*, colloque organisé par Sébastien Biay et Isabelle Marchesin, Paris, Institut national d'histoire de l'art en partenariat avec le Centre allemand d'histoire de l'art, le Centre Georges-Chevrier, l'Institut universitaire de France et la Technische Universität de Dresde, 14–16 juin 2017.

2 *Make It New. Conversation avec l'art médiéval. Carte blanche à Jan Dibbets*, éd. par Charlotte Denoël, Jan Dibbets et Erik Verhagen, cat. exp. Paris, Bibliothèque nationale de France, Paris 2019.

3 Beatrice E. Kitzinger, *The Cross, the Gospels, and the Work of Art in the Carolingian Age*, Princeton 2019.

très différentes. Le livre de Beatrice Kitzinger établissait, pour sa part, comment la croix s'était imposée de manière systémique, et cela pour la première fois dans l'art occidental, comme un paradigme de l'organisation spatiale et de l'opérativité de l'œuvre d'art au sein de la culture visuelle chrétienne que, d'une certaine façon, elle redéfinissait[4].

La modernité de cette approche plastique se déploie dans le présent ouvrage, car dans la représentation que les médiévaux se faisaient du fonctionnement de leur monde, la croix était tout à la fois le premier des signes efficaces et la matrice à travers laquelle était passé et passait encore l'ensemble de la Création. Elle est « *signum* / signe efficace », en tant qu'elle suffisait, par sa seule présence, à signifier mais aussi à accomplir le Salut, puisqu'on lui conférait le pouvoir de transformer réellement la matière et le devenir du monde. Elle est matrice, en tant qu'elle constituait l'archétype par lequel le monde avait été tout à la fois créé (par le Verbe-Sagesse), sauvé (par le sacrifice sur la croix et le Verbe enseignant) et conduit à son terme (par le corps du Christ ressuscité, communauté et Jérusalem céleste où se tiendraient les élus).

Chacune des contributions présentées propose, à travers son prisme singulier, d'interroger ce qui, de la croix comme signe et matrice, a été institué en qualité ontologique puis décliné dans les modèles de représentation de la culture médiévale. L'originalité viendra de ce que ces enquêtes opèrent un renversement de perspective et interrogent ces qualités essentielles à partir des œuvres d'art, des pratiques sociales et des modèles intellectuels et spatiaux qu'elles ont contribué à élaborer.

Commençons par considérer ce qui fait la croix. Comme l'a étudié Gerardus Reijners en 1965, dans son ouvrage fondamental, *The Terminology of the Holy Cross in the Early Christian Literature*[5], deux termes la désignent à équivalence dans la patristique chrétienne : *crux* (*stavros*) et *lignum* (*xilos*). Ce vocabulaire souligne deux axes ontologiques : composée d'au moins deux segments de droite qui se croisent, la croix est une structure formelle générique, sans être une forme fixe ; la croix est aussi une essence matérielle, une substance, originellement le bois.

La structure formelle et la matière de la croix se déclinent, l'une et l'autre en de nombreuses variantes géométriques : les croix de base, latine (*crux immissa*), grecque ou en Tau, se complexifient en se déclinant en croix pattées, ancrées, ansées, potencées, en croix de consécrations cerclées, en croix attributives, comme celle de saint André, sans oublier leurs innombrables variations allusives ou manifestes, positives ou négatives, distinctes, emboîtées ou entre

4 On soulignera que l'essai de Bruno Haas, dans le présent ouvrage, se propose de considérer le T comme matrice et paradigme d'une spatialité universelle liant les corps (humains comme cosmiques) à leurs dimensions.

5 Gerardus Q. Reijners, *The Terminology of the Holy Cross in the Early Christian Literature as based upon Old Testament Typology*, Nimègue 1965.

croisées[6]… dans l'art irlandais et anglo-saxon [Bonne, Hawkes]. On retrouve une aussi grande diversité formelle dans les déclinaisons emblématiques et sigillographiques de la croix, qu'elles désignent des communautés religieuses et laïques ou participent de l'immense champ de l'héraldique médiévale qui se met en place à partir des années 1140[7].

La croix présente la même plasticité du côté de sa matière. Du bois mort plus ou moins épineux, écorcé (croix écotée) au bois vert, vivant (*crux viridis*), les déclinaisons sont nombreuses, en branches, souches, feuilles et palmettes, lianes ou rinceaux, qui abritent parfois des animaux. Elles peuvent renvoyer à un végétal indéterminé, alors caractérisé dans son ordre interne et son niveau de vitalité ; elles peuvent figurer des espèces végétales précises, la vigne ou des arbres fruitiers, comme dans le *Lignum vitae* de saint Bonaventure (vers 1260). Les oppositions autour desquelles s'organisent ces thèmes iconographiques (viridité / dessèchement, croissance / section, fluidité / contrainte) sont de constantes références à l'Arbre de Vie vétérotestamentaire et aux lieux qui lui sont associés (paradis, jardin, église), mais elles évoquent aussi le sang, source de vie, que le Sauveur a versé sur la Croix, le Christ étant lui-même désigné comme « *vitis vera* », dans l'Évangile de Jean « Je suis la vraie vigne, et mon Père, le vigneron », « Je suis la vigne, et vous, les sarments » (Jn 15:1 et 5). Ce bois-là irrigue tout le texte de l'Apocalypse, bois sauveur, bois de vie, arbre de la Croix, Arbre de Vie …

Le végétal n'est pas la seule matière dont la croix est animée. Coexistant avec le bois historique, qui se démultiplie parfois par l'entremise des reliques de la « Vraie Croix », se tiennent aussi des matériaux qui couvrent, complètent, parfois remplacent le bois. Ils composent des artefacts resplendissants de gemmes et métaux précieux, sublimés par les couleurs ou la transparence, animés en entrelacs et autres systèmes ornementaux à caractère géométrique et animalier [Demes, Hawkes]. En l'espèce, les techniques et les matériaux sont tout aussi signifiants que le seraient des histoires en images, peut-être même plus, car ils s'adressent directement à l'intelligence émotionnelle et spirituelle, convertissant le théologique en sensible, l'invisible en visible [Aimone, Demes]. Enfin, en l'absence du corps supplicié du Christ, et dans des états syncrétiques ou symboliques qui sont questionnés dans cet ouvrage, ces croix peuvent aussi supporter des figures et des scènes historiées qui en qualifient la nature tout autant qu'un pampre de vigne [Hawkes].

À ces deux qualités fondamentales de structure et de matière s'adjoint la spécificité des manifestations de la croix dans le monde, sur le mode organisé et téléologique d'une histoire dont la genèse a été étudiée en 1961 par Anatole

6 Jean-Claude Bonne, *infra*.

7 Michel Pastoureau, « Blasonner en latin (XIIe–XVIe siècle) », dans Monique Goullet et Michel Parisse (dir.), *Les Historiens et le latin médiéval*, Paris 2001, p. 293–305, URL : books.openedition.org/psorbonne/21154 [dernier accès : 28.04.2021].

Frolow dans son ouvrage majeur, *La Relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*[8]. On peut en effet isoler trois moments clés, qui sont autant de moments théophaniques, dans l'histoire de la Croix de la Passion. L'épisode fondateur, qui détermine tous les autres, est bien sûr celui de la Crucifixion relatée dans les Évangiles. Le second est l'apparition du signe cruciforme dans l'histoire, tel qu'il est rapporté par Lactance, lorsque la croix (ou le chrisme) apparaît en songe à Constantin avant la bataille du pont Milvius, en 312 ; cet épisode construit la croix à la fois en signe (« *In hoc signo vinces* », entend Constantin) et en *crux invicta*, en croix victorieuse. Enfin, la réification définitive de la croix dans le monde chrétien consiste en son « invention » (*inventio crucis*), la découverte de la Vraie Croix par Hélène, la mère de Constantin, lors d'un pèlerinage en Terre sainte en 326 [Puma].

Ces temps fondateurs participent à l'institution de l'ontologie de la croix, car ils lui confèrent ces qualités et propriétés spécifiques qui la rendront radicalement singulière et efficace, tout en paramétrant les conditions de sa démultiplication dans le monde, comme l'étudient plusieurs des contributions du présent ouvrage [Puma, Rapti]. Le culte de la Croix, bien étudié par Louis van Tongeren[9], s'organise d'abord à Jérusalem, lieu de la mort de Jésus où affluent les pèlerins, et qui est bientôt posé comme le pôle géographique de référence du christianisme. Le *Journal de voyage de la pèlerine Égérie*, document exceptionnel de 384, décrit bien, tout à la fois, l'adoration de la Croix que l'on vient baiser pendant la Semaine sainte, et la liturgie stationale qui rejoue les étapes de la Passion du Christ. La Vraie Croix endosse plusieurs fonctions dans cet apparat dévotionnel. Elle fait d'abord office de preuve et pérennise la mémoire du sacrifice du Christ. Elle est aussi le bois qui contient encore le sang versé par le Sauveur, et à ce titre, elle se fait « *vis viva* ». C'est de cette force de vie que les églises (et les puissants) vont se saisir, à partir du VIIe siècle, en atomisant la Vraie Croix et en en diffusant les fragments à Constantinople puis dans l'ensemble de la chrétienté. Les staurothèques, les reliquaires de la Croix, étendent ainsi, en quelque manière, les bras de la Vraie Croix à l'échelle du monde. Une vaste bibliographie, souvent sous forme de notices de catalogues, est dédiée à ces staurothèques, et l'on mentionnera quelques enquêtes monographiques d'importance, comme celles de Philippe Verdier sur les reliquaires mosans de la Vraie Croix, ou de Piotr Skubiszewski sur le reliquaire de la Sainte-Croix de Poitiers[10]. Quant à l'exaltation de la Croix, elle se diffuse en Occident dès l'époque carolingienne ; Alcuin lui dédie une messe votive, que l'on retrouve,

8 Tobias A. Kemper, *Die Kreuzigung Christi: Motivgeschichtliche Studien zu lateinischen und deutschen Passionstraktaten des Spätmittelalters*, Tübingen 2006 ; Anatole Frolow, *La Relique de la Vraie Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961.

9 Louis van Tongeren. *Exaltation of the Cross: Toward the Origins of the Feast of the Cross and the Meaning of the Cross in Early Medieval Liturgy*, Louvain 2000 (Liturgia condenda 11).

10 Philippe Verdier, « Les staurothèques mosanes et leur iconographie du Jugement dernier », dans *Cahiers de civilisation médiévale* 32, 1973, p. 97–121 ; Piotr Skubiszewski, « La staurothèque de Poitiers », dans *Cahiers de civilisation médiévale* 137, 1992, p. 65–75.

par exemple, chez les Clunisiens étudiés par Dominique Iogna-Prat, qui s'en servent pour célébrer la royauté du Christ[11]. La liturgie stationnale, particulièrement exaltée par la spiritualité franciscaine jusqu'à sa restitution, au XVe siècle, en *via sacra*, chemins de croix ou calvaires, est l'expression la plus aboutie du lien entre la croix et une communauté inscrite dans un territoire [Tixier, Rapti].

En parallèle avec ce déploiement de reliques, la croix se démultiplie aussi par une rematérialisation, une présentification de la Croix primordiale de la Crucifixion comme mot, signe et geste, destinée à marquer les personnes, les objets, les lieux et les territoires. Dès les VIIe et VIIIe siècles, la croix est présente de l'Irlande à l'Égypte, de la Rhénanie à l'Italie. On la trouve sculptée sur les sarcophages et les plaques funéraires, gravée sur les fibules et les plaques de ceinture, frappée sur les monnaies, tissée sur les vêtements (des parures aristocratiques franques ou lombardes aux étoles, chasubles et chapes des officiants) ; on la retrouve, érigée en sculpture de pierre, d'abord dans le monde insulaire puis un peu partout en Occident à la fin du Moyen Âge, où elle marque carrefours, territoires, sauvetés, lieux de miracles ou d'échanges économiques[12] ; elle agit sur le plan des édifices sacrés, voire sur celui d'ensembles urbains entiers [Frost], elle est omniprésente dans l'édifice ecclésial, et elle marque l'ensemble du mobilier liturgique lorsqu'elle ne le constitue pas – un aspect abordé par des contributions à cet ouvrage [Aimone, Tixier, Rapti]. Largement commentée par l'exégèse chrétienne, elle est enfin reproduite à des milliers d'exemplaires sur les plats de reliure et dans les miniatures des manuscrits religieux où, croix effective ou structuration en forme de croix, elle atteste la présence et l'action du Christ-Verbe.

Cette croix règle la totalité du monde chrétien, non pas comme une évocation de mort mais comme un signe agissant de victoire sur la mort [Demes, Piazza, Puma]. De fait, elle possède un pouvoir d'activation du divin que les Latins se refusent à prêter à toute autre forme de figuration. Elle agit véritablement, concrètement, au service des hommes comme au service de Dieu, en contexte sacramentel et dévotionnel, bien sûr, mais aussi sur un mode apotropaïque (de protection) et sur un mode politique ; je pense ici aux croix de victoire dont la construction idéologique se superpose à une chrétienté défendue ou conquérante, de la Constantinople impériale et de l'Espagne wisigothique, aux guerres saintes menées pendant le Moyen Âge, comme ont pu l'étudier Klaus Schreiner ou Patrick Henriet[13].

11 Dominique Iogna-Prat, « La Croix, le moine et l'empereur : dévotion à la croix et théologie politique à Cluny autour de l'an mil », dans id. (dir.), *Études clunisiennes*, Paris 2002, p. 75–92.

12 David Ross Winter, « Marking the City for Christ », dans Meredith Cohen et Fanny Madeline (dir.), *Space in the Medieval West: Places, Territories, and Imagined Geographies*, Londres 2014, p. 77–98.

13 On retiendra de l'historien allemand le récent recueil d'articles sur les signes, Klaus Schreiner, *Rituale, Zeichen, Bilder. Formen und Funktionen symbolischer Kommunikation im Mittelalter*, Cologne/Weimar/Vienne 2011 (Norm und Struktur, 40) ; Patrick Henriet, *Mille formis daemon. Usages et fonctions de la croix dans l'Hispania des IXe–XIe siècles*, Turnhout 2005.

En synthèse, la croix est présente partout, sur tout type de support, en une grande variété de matériaux, sans interruption pendant la période médiévale. Elle est un objet de pensée, voire d'organisation intérieure, et un objet de figuration incomparable, une sorte d'apax qui fait écho à l'apax même qu'est la Crucifixion dans l'économie du Salut chrétien. Existe-t-il un autre signe que la croix qui ait cette capacité à incarner et résumer, non pas comme un symbole analogique, non pas comme une métaphore, mais tel un canon, une mesure, une preuve, la totalité de l'histoire des hommes, passée, présente et à venir ? Quel autre signe – et c'est le sens même du mot *signum* en latin – possède ce pouvoir de modifier le destin et la matière du monde, de toutes les matières du monde, matérielles comme spirituelles, afin que, marquées du sceau de la Croix, elles puissent, réunifiées, le quitter lorsque arrivera la fin des temps ?

La croix est universelle. Elle embrasse toutes les dimensions et tous les lieux, de la Terre sublunaire, où vivent les hommes, jusqu'au Ciel où le Christ ressuscité règne auprès du Père. Elle embrasse aussi tous les temps, celui de la Création où elle coécrit la Loi formelle du monde, comme celui du terme du monde, lorsque ce temps est transformé en éternité. C'est bien là ce qu'incarne le Chrisme : un chi et un rhô entrelacés qui évoquent le nom du Christ tout en résonnant avec la description platonicienne de la structure liée du monde, et que complètent l'alpha et l'oméga, le principe et la fin de toute chose mentionnés dans l'Apocalypse de Jean ; c'est aussi ce que contient partiellement le staurogramme, ce monogramme formé par la ligature du tau et du rhô, qui fonctionne comme graphème et idéogramme [Demes, Pentcheva, Piazza]. Universelle, la croix doit donc s'entendre à l'aune de la totalité de la Bible et de l'histoire qu'elle déroule.

La croix (*crux*) se définit aussi par ce qu'elle n'est pas, ni le crucifix (*imago crucifixi*) ni la Crucifixion (*crux exemplata*), même si tous sont historiquement et conceptuellement entrelacés. Rares, bien que présentes, sont les images figurant le Christ en croix avant les Ve et VIe siècles, et l'on suggère que la première serait le graffiti d'Alexamenos, gravé sur la poutre d'une école romaine du IIIe siècle et figurant un crucifié à tête d'âne. La réticence à figurer le Crucifié est expliquée par des faisceaux de convergences, au titre desquelles l'on retiendra d'un côté l'ignominie qu'est l'exécution par crucifixion dans le monde romain et, de l'autre, la réticence que manifestent les premières communautés chrétiennes, encore pétries de judaïsme et heurtées par le panthéon païen, à figurer Dieu sacrifié sous sa forme humaine[14] [Piazza, Aimone].

Le contexte va changer. À l'effroi et au caractère humiliant de la crucifixion, culturellement atténués par l'interdiction des crucifixions par Constantin et par l'adoption du chi rhô comme insigne impérial, vient répondre une théologie

14 Sur le sujet dans une perspective longue, voir François Boespflug, *Dieu et ses images*, édition augmentée, Montrouge 2017, et id., *Crucifixion. La crucifixion dans l'art, un sujet planétaire*, Montréal 2019.

désormais audible de la croix, celle que saint Paul met en place dans ses Épîtres. Cette théologie de la Croix est kénose dans l'Épître aux Philippiens (Ph 2:6–7), à savoir : la grandeur du sacrifice d'un Dieu qui renonce à ses attributs pour être anéanti en prenant la condition d'esclave, atteste la grandeur de l'amour que Dieu a pour l'humanité[15].

La théologie paulinienne propose aussi, et cela est tout aussi fondamental pour nous, une définition de la Croix en soi, dont il recherche le signifiant en dehors de toute interprétation. La Croix devient alors, tel l'Arbre de Vie de la Genèse, une figure, un acteur de l'histoire du Salut. Dans une puissante logique de distinction, voire de radicale inversion des valeurs, Paul demande aux Corinthiens de se réclamer de cette croix dont personne, au grand jamais, ne se revendiquerait. Ce qui induit que la Croix atteste paradoxalement la divinité et l'altérité profonde de Dieu, et qu'elle met en accusation ce que les hommes considèrent comme vrai et juste, en une critique de la sagesse humaine à laquelle la croix répond « Sagesse de Dieu ». Cette théologie de la Croix, qui autorise à constituer en gloire ce qui n'était qu'une effroyable mise à mort, est synthétisée dans un célèbre verset de la première lettre aux Corinthiens : « nous prêchons un messie crucifié, scandale pour les juifs, folie pour les païens » (I Cor 1:23) [Piazza].

Reste le Crucifié, dont l'histoire, parallèle à celle de la Croix, repose sur des ressorts sensiblement différents. Les premiers chrétiens lui préfèrent d'autres symboles, bien connus, de vie et d'espérance : le poisson, l'ancre et surtout l'agneau qui renvoie explicitement au sacrifice [Aimone]. Très vite, le recentrage théologique sur la Croix est soutenu par une théologie de l'exaltation de l'humanité du Christ qui aboutit, au Concile *in Trullo* de 692, à admettre universellement la figuration humaine du Christ, au détriment de son symbole antérieur qu'était l'agneau. « À l'avenir, il faudra représenter dans les images le Christ notre Dieu sous forme humaine à la place de l'antique agneau. Il faut que nous puissions contempler toute la sublimité du Verbe à travers son humilité. Il faut que le peintre nous mène, comme par la main, au souvenir de Jésus vivant en chair, souffrant et mourant pour notre Salut, et acquérant ainsi la rédemption du monde[16] ».

Même s'il y sera souvent fait référence dans les articles, nous ne nous attacherons pas à étudier les crucifix ni les représentations de la crucifixion pour eux-mêmes. Une partie de cette riche historiographie insiste sur l'importance de la liturgie, des pèlerinages, de la piété franciscaine, de la peste de 1348, de la *Devotio moderna* (qui ne prône plus l'élévation vers Dieu, mais le mouvement

15 De la vaste bibliographie sur le sujet, on retiendra les récents actes de colloque *Philippiens* 2, 5–11 : *la kénose du Christ*, éd. par Matthieu Arnold, Gilbert Dahan et Annie Noblesse-Rocher, actes, Paris 2013.

16 Vitalien Laurent, « L'œuvre canonique du concile in Trullo (691–692), source primaire du droit de l'Église orientale », dans *Revue des études byzantines* 23, 1965, p. 7–41.

inverse, l'entrée du Christ souffrant dans le corps du chrétien ici-bas), souvent pour essayer de comprendre comment, quand et pourquoi s'opère la bascule entre la figuration glorieuse du Christ des premiers siècles et celle qui lui fait suite, sanglante et pathétique. De cette historiographie foisonnante, qu'Émile Mâle initia dès 1908 dans son *Histoire de l'art religieux en France à la fin du Moyen Âge*, je mentionnerai ici trois publications assez récentes qui contextualisent théologiquement les débuts de la tradition iconographique : le bel ouvrage de Marie-Christine Sepière publié en 1994, *L'Image d'un Dieu souffrant. Aux origines du crucifix*, le livre très érudit de Celia Chazelle, *The Crucified God in the Carolingian Era*, publié en 2017, et le volume collectif de première importance, *Envisioning Christ on the Cross*, qui, en 2013, a posé en regard cette tradition dans le monde continental et en Irlande[17].

Les objets et les représentations qui intéressent le présent ouvrage sont donc autres : les croix sans crucifié, celles qui l'évoquent sans le montrer afin d'en révéler la vraie nature, mais aussi celles qui inscrivent le Crucifié dans un environnement formel et substantiel tel qu'il déborde la citation historique et amène son spectateur ailleurs, dans la constitution d'une image mentale, une *imago* où la Croix joue un rôle central et référentiel rendant compte de ce que l'entrée du Christ dans le monde y a produit en terme de changements radicaux[18]. La croix s'y dresse, telle une interface entre les deux économies de l'Ancien et du Nouveau Testament, pour manifester la Nouvelle Loi de vie à l'œuvre dans le monde, une Loi de vie éternelle qui se manifeste comme une nouvelle loi formelle. C'est autour de cette croix-forme herméneutique, expérimentée dans la contemplation, la prière et la liturgie, que s'organisent fondamentalement les rituels chrétiens [Rouchon, Rapti].

Croix herméneutiques donc, croix protectrices, croix matrices architecturales, croix liturgiques, croix poétiques, croix funéraires, croix schématiques des traités scientifiques, croix mémorielles, croix cosmiques, croix organisatrices de champs visuels, croix diagrammatiques, toutes déterminent, ordonnent, norment, positionnent, modélisent, construisent, exaltent, sacralisent, spiritualisent [Rouchon, Le Gouge, Haas, Rapti]. Un nouveau regard est possible, qui prolonge et déborde le champ historiographique à ce jour le plus travaillé, celui qui s'est concentré sur la culture insulaire et anglo-saxonne du premier Moyen Âge[19].

17 Marie-Christine Sepière, *L'Image d'un Dieu souffrant. Aux origines du Crucifix*, Paris 1994 ; Celia Chazelle, *The Crucified God in the Carolingian Era: Theology and Art of Christ's Passion*, Cambridge 2004 ; Juliet Mullins, Jennifer Ní Ghrádaigh et Richard Hawtree (dir.), *Envisioning Christ on the Cross: Ireland and the Early Medieval West*, Dublin 2013.

18 Dans son article « Imago et la pensée latine de l'image. Constitutions, contestations, réinventions de la notion d'image divine en contexte chrétien », dans *L'Icône dans la pensée et dans l'art*, Turnhout 2017, p. 23–32, Kristina Mitalaité suggère que ce n'est pas le corps du Christ qui est figuré, mais les lignes sémantiques de la croix dans ce corps.

19 Quelques titres récents : Barbara C. Raw, *Anglo-Saxon Crucifixion Iconography and the Art of the Monastic Revival*, Cambridge 1990 ; Catherine E. Karkov, Sarah Larratt Keefer et Karen Louise Jolly (dir.), *The Place of the Cross in Anglo-Saxon England*, Woodbridge 2006 ; John Munns, *Cross and Culture in Anglo-Norman England: Theology, Imagery, Devotion*, Woodbridge 2016.

Cette universelle et active présence de la croix, pourrions-nous suggérer, est peut-être moins liée à la tradition de figuration de l'histoire du Crucifié qu'à la théologie de la Croix[20] et à son « incarnation » comme geste-signe dans les tout premiers siècles du christianisme. De fait, le premier médium dans lequel la croix a été déclinée est sans doute le corps lui-même, puisqu'elle a été geste avant que d'être objet, ce que Pierre Erny a étudié sur un plan ethnologique[21]. Ce lien intime au corps agissant affecte profondément l'ontologie de la croix ; sa capacité performative en tant que signe ne relève ni de sa forme ni de sa substance, mais est inscrite dans le signe de croix tracé par la main.

L'histoire du signe de croix est différente de celle de la croix-objet, de la croix-motif et de la Crucifixion. La signation (*signaculum*) est attestée dès le début du IIIe siècle, comme en témoigne le chapitre III du *De corona militis* de Tertullien. Ce geste peut être considéré sous deux formes, comme geste sacramentel et comme geste d'auto-signation. L'un et l'autre ne relèvent ni des mêmes enjeux, ni des mêmes ressorts.

Dans cette constante articulation que la Bible établit entre l'Ancien et le Nouveau Testaments, le second accomplissant le premier, qui l'éclaire, on ne doutera pas qu'à l'origine du signe sacramentel se tient le Tau, la croix évoquée dans la vision apocalyptique d'Ezéchiel. Dieu dit à l'homme vêtu de lin : « parcours la ville, parcours Jérusalem et marque d'une croix (le tau ancien) au front les hommes qui gémissent et qui pleurent sur les abominations qui se pratiquent au milieu d'elle » (Ez 9:4). Et lorsque Dieu demande à ce que tous les hommes, vieillards, enfants, vierges soient tués sans pitié, il ajoute « Mais quiconque portera la croix au front, ne le touchez pas » (Ez 9:6). Le sceau est universellement utilisé dans le monde romain comme signe de propriété ; nous n'oublierons pas, non plus, que la croix apposée sur le chrétien désigne aussi le « Nom » de Dieu, puisque la forme du chi, un X, est aussi interprétée en milieu grec comme la première lettre du mot « Christos ». La croix du Christ apposée sur l'homme fait donc de ce dernier une propriété de Dieu et elle est, à ce titre, le gage d'une protection, comme en témoigne le rôle apotropaïque fondamental des figurations de croix apposées sur les objets et vêtements. Elles sont aussi gages de Salut : seuls ceux qui sont marqués du sceau de Dieu seront sauvés lors du jugement dernier : « Voici que l'agneau de Dieu apparut à mes yeux. Il se tenait sur le Mont Sion avec cent quarante-quatre milles personnes portant, inscrits sur le front, son nom et le nom de son Père » (Ap 14:2). Ce sceau, qui conditionne l'accès au Paradis, est le sceau baptismal : « Vous avez été marqués d'un sceau par l'Esprit-Saint » (Ep 1:13) et « Ne contristez pas l'Esprit-Saint de Dieu, qui vous a marqués de son sceau pour le jour de la rédemption » (Ep 4:30).

20 Mise en perspective par Jean Zumstein, « Paul et la théologie de la croix », dans *Études théologiques et religieuses* 4, 2001, p. 481–496.

21 Pierre Erny, *Le Signe de la croix. Histoire, ethnologie et symbolique d'un geste « total »*, Paris 2007.

Au début de l'époque paléochrétienne, ce baptême est donné à la vigile pascale et précède la première communion. Au IIIe siècle, selon la *Tradition apostolique*, il est distingué en trois parties : une invocation prébaptismale, avec renoncement au mal, profession de foi et onction mettant le néophyte en relation avec l'Esprit-Saint ; le baptême lui-même, qui est une immersion et un rite de passage de la mort à la vie, à la renaissance en Dieu ; puis viennent les rites postbaptismaux. C'est dans cet espace postbaptismal que s'inscrit le signe de croix qui, très vite réuni à l'onction en une chrismation qui fait office de confirmation, est accompagné de la formule « *accipe signaculum doni Spiritus Sancti* », reçois le sceau-signe du don de l'Esprit-Saint. Le terme *signaculum* (marque, sceau), parfois remplacé par *sigillum* (sceau, empreinte), est précisément l'un des termes corollaires majeurs qui désignent aussi la croix dans la patristique chrétienne, à côté de *crux* et de *lignum*.

Le fidèle est-il en conscience de tout ce que recouvre la signation lorsqu'il applique sur son corps ce geste en forme d'autobénédiction, lorsqu'il se construit ainsi en prêtre de lui-même, en temple christique, et énonce ainsi son inscription dans la communauté des sauvés ? Le fidèle y voit-il le Christ, un appel, un rappel, une construction corporelle, une itération ou une invocation ? Ce sont là, je dois l'avouer, les questions qui ont fait germer en moi l'idée d'organiser le colloque qui précède cet ouvrage, et questionne tout à la fois la croix comme geste primordial, comme Verbe-signe efficace, substance immanente – chair du Christ / Arbre de Vie –, mise en ordre et structuration du temps et de l'espace, point axial de l'histoire du monde et référent matriciel de son déroulement providentiel.

Considérons aussi, de la façon la plus concrète, que le geste de croix apposé sur le corps est un double mouvement de descente de la tête vers le cœur, et de traverse d'épaule à épaule, qui dessine les axes structurants d'un être orthonormé, verticalisé et ouvert, d'un corps posé de la « bonne façon » dans l'ordre divin. À la forme de la croix, le croyant répond ainsi, non par mimétisme, mais par participation à la Loi formelle du monde. Ainsi construit, il ne se tient plus, créature dépendante de la médiation de l'Arbre de Vie, dans la position que Dieu a imposée à Adam et Ève dans le paradis terrestre, mais se place, de lui-même, dans cette Loi nouvelle et vivifiante qu'est la Croix du Sauveur.

Une partie de l'essence même de la croix se tient sans doute, c'est du moins l'hypothèse défendue, dans la nature de ce mot-geste incarné, reçu et accompli sur soi-même, qui guide les façons de se penser, de s'inscrire dans la communauté, de se mouvoir, y compris dans ses transports spirituels, d'organiser et de se représenter le monde dans lequel on vit. En quelque manière, la croix déploie la Crucifixion comme moment historique et comme articulation théologique fondamentale, à l'échelle de l'existence individuelle de chaque chrétien comme à celle d'une universalité rassemblée. Cette bascule constante d'échelle, de l'universel vers le particulier et vice-versa, apparaît comme l'une des qualités ontologiques les plus remarquables de la croix chrétienne.

L'historiographie de la figuration de la croix et des crucifixions est fort ample, cela a été longuement évoqué ; c'est la raison pour laquelle ne sont pas considérés ici les motifs iconographiques, ni même les croix et les crucifixions, selon un découpage objectif par aires géographiques ou par supports. Les auteurs font un pas de côté et, sur la base de corpus exemplaires, questionnent les qualités de signe et de matrice qui fondent l'opérativité de la croix, au sein de la culture religieuse et du modèle de représentation du monde qui s'organisent autour d'elle. Les textes sont distribués en quatre chapitres.

Le premier, « La croix historique », porte les récits de souffrance et de mystère au cœur des lieux et des pratiques du christianisme. Le deuxième étudie « La croix dans l'épistémè », en ce qu'elle signifie la polarité et la matérialité organisée du monde sensible et en cela donne un schéma visualisable et expérimentable de l'équilibre des substances. Le troisième concerne « La croix-image », c'est-à-dire la façon dont la croix s'inscrit et agit comme signe à la fois dans les représentations visuelles, mais aussi lorsqu'elle marque un objet ou établit sa présence dans l'espace. Le quatrième, enfin, « La croix-canon », concerne la manière dont sa forme conditionne les modèles de représentation et les pratiques sociales.

Problématiques

Daniel Russo

Le premier chapitre est dédié au motif de la croix-souffrance dans l'histoire chrétienne. Trois auteurs saisissent à plein la fabrication d'un récit qui s'écrit, le plus souvent, au pluriel : ce sont, en effet, des *histoires* de la Croix, puis *les histoires* de celle-ci. Simone Piazza et Raphaël Demès réexaminent le riche matériau des décors à mosaïques, notamment, jusqu'au triomphe iconique du crucifix dans l'abside de la basilique romaine de Sainte-Marie-Antique, au début du VIIIe siècle. Le premier retient la tradition figurée du Christ en buste et de l'*imago clipeata*, du dessus des ampoules de Monza jusqu'à son installation au milieu de l'abside ; le second, son fonctionnement narratif dans son impression au ciel, dans le baptistère San Giovanni in Fonte à Naples et dans la basilique Sant'Apollinare in Classe non loin de Ravenne, dans l'art monumental du pouvoir des souverains et de celui de l'Église. Tous deux font voir la perspective historique du christianisme comme religion du Christ en croix et la spatialisation de l'abside qui en résulte comme l'aire d'exposition et de transformation de ces icônes en train de devenir des images de contemplation et de prière. Le processus est analysé pour le XIVe siècle, par Giulia Puma, dans la Chapelle majeure de l'église de la Sainte-Croix à Florence, pour le compte de la famille Alberti del Giudice. Le peintre Agnolo Gaddi *raconte* les histoires de la Croix et déroule, de la sorte, l'histoire du christianisme pour les religieux franciscains, pour la famille des commanditaires et pour la gloire de la cité. Il donne au thème de la Croix toute son amplitude, à la fois visuelle, symbolique et sémiotique, mais il abstrait à la fois la figure du Christ et le thème de la Crucifixion en retrouvant comme en surimpression, partout dans les peintures à fresques, des fragments détachés de la Croix, des motifs choisis. L'exemple est poussé le plus loin possible dans l'analyse et fait voir quelle est la trame constitutive du récit chrétien. Qu'est-ce donc que ce récit de la Croix souffrance, sinon la conclusion de l'action personnelle menée par Jésus-Christ à partir de sa vie, de sa prédication, de ses miracles, ainsi comprise et mise en séquences ? Les *histoires* sont exemplaires de la *Via Crucis*, voie à suivre par extension commune, moins une prétention messianique explicite ou une qualification cultuelle de son existence qu'une attitude pratique et effective de l'action qu'il a conçue. La Croix dans ses histoires apparaît, c'est-à-dire qu'elle est manifestée, comme le signe de la volonté active de Jésus Sauveur dans son histoire. La diégèse s'affirme comme parcours d'un support à l'autre, de l'architecture de l'abside à la chapelle familiale construite, de l'ampoule relique et reliquaire à l'icône, de celle-ci à la peinture murale ; elle se clôt sur son espace-temps.

Le deuxième chapitre suit l'interprétation de la Croix, en distinguant les principes de sa pensée sur elle-même et de sa compréhension comme valeur d'elle-même. Les autrices et les auteurs s'intéressent à la production de ses propres discours sur elle-même, en dehors de la dogmatique du Nouveau Testament comme de celle du concile de Chalcédoine, et élucident ses modes de production sémiotique, textuelle et visuelle. Car si la Croix est diégèse qui fait signe, elle est aussi le produit de sa propre exégèse. L'attention se resserre, du signe au sens, dans ses principaux contextes d'énonciation et de validation des énoncés. Dans un texte construit en miroir de ce questionnement, Jean-Claude Bonne suit la dissémination du signe de la Croix sur les grandes pages tapis des *Évangiles de Lindisfarne*, l'éclosion puis le bourgeonnement du motif crucifère tout autant que cruciforme, vers les années 715–720, selon une approche qui conjoint l'encyclopédisme et la visée unitaire du projet chrétien. Le Livre devient monde ; la page s'anime à la mesure ample de la Croix, tout ensemble cosmogonie de savoirs et univers de foi ; le signe se lit message de sens. Thomas Le Gouge reprend et prolonge à sa manière ce texte riche et dense pour comprendre les tracés des lignes à la surface du *mundus*, de l'univers aussi bien visible que non visible, dans les textes de saint Albert le Grand sur le *situs* (site), déduit du mouvement des êtres vivants et de la direction vers laquelle ils vont, orientés à travers un espace polarisé entre haut et bas, droite et gauche, avant et arrière. La croix est dessin du corps humain orienté ; elle est encore schéma et graphe. Réfléchissant aux modes de spatialisation des corps, Bruno Haas précise les implications de la pensée, qui organise, qui classe, au niveau des champs spatialisés dans lesquels les corps orientés trouvent, ou retrouvent, leurs marques, c'est-à-dire leurs coordonnées d'orientation et leur base géométrique réduite à la figure de la Croix, plus simplement encore à celle du Tau : à la surface des tympans du XIIe siècle, comme celui de Conques que Jean-Claude Bonne a su rendre visible dans ses composantes, donc dans ses parties visibles et non visibles, puis dans les divisions en champs de plus en plus spatialisés sur des surfaces peintes, aux XIe et XIIe siècles, en mosaïque, sur des lunettes badigeonnées et crucifères, sur des panneaux de bois. L'acquis est considérable, pensé, repensé puis conceptualisé par saint Albert le Grand, lequel posa des jalons qui s'avérèrent, par la suite, fondamentaux. Saint Thomas d'Aquin reste, pour sa part, bloqué sur la *Via Eminentiae*, la voie de l'éminence de Dieu, celle de son pouvoir, par sa philosophie de la religion qui est, à tout prendre, une théologie. Appuyée à une solide connaissance de l'architecture des églises et de l'art arméniens, Joanna Rapti retrace en un parcours synoptique, à travers quatorze sites, l'implication du rite de la Croix, qui condense en lui-même et sous ses différentes répliques la pertinence active du salut vécu dans ses dimensions de mystère à montrer et à perpétuer : entre artefact et mémoire, le signe de la croix, qu'il orne une lancette d'édifice ou un panneau mural à l'intérieur de l'édifice, est producteur de dévotion et, surtout, de prière. Sur ce registre qui rejoint, sans cesse, ceux de l'*adoratio* et de l'*exaltatio*, de l'adoration

et de l'exaltation de la Croix, la croix plutôt dans la typologie de la souffrance s'affirme comme l'objectivation de la croyance vraie et justifiée. La croix-*épistémè* a recouvert alors le concept de vérité démontrée ; elle est *corpus*, corps et le plus matériel qui soit.

Dans le troisième chapitre, à partir d'objets définis et étudiés avec soin, cinq autrices et auteurs soulignent les passages de la croix dans le champ métaphorique de l'image. Ce sont autant de seuils de figuration, autant de marques et d'indices de présentation du visible dans ce qui n'a pas toujours reçu de forme ni d'aspect. Marco Aimone lit sur les deux grands missoria retrouvés à Canoscio, près de Città di Castello en Ombrie, qu'il inscrit dans une aire de comparaison large comprenant plus de trente-deux autres objets, datés de la fin du Ve siècle et des premières décennies du VIIe, la prégnance de la croix précieuse, gemmée, occupant le centre et les deux agneaux en adoration, de part et d'autre, tandis que les lettres grecques alpha et oméga pendent des deux branches : la croix-potence est aussi le signe de la croix-triomphe. Entre d'autres exemples de grandes croix sculptées situées dans l'espace anglo-saxon, Jane Hawkes en isole huit qui supportent le Christ crucifié et les rapproche des pratiques de la liturgie puis des conduites dévotionnelles, sur le fond d'un maillage très resserré tissé avec les textes des exégètes de la Bible, tel Bède le Vénérable dans son *De Templo*. À l'intérieur des limites de paroisses, insérés dans le culte adressé par les fidèles, encadrés par un clergé, les artefacts de pierre colorée résonnent vers l'affirmation d'un salut vécu comme par anticipation sur la Terre : l'exemple de la série est précoce et doit retenir d'autant mieux l'attention. Dans une autre culture, celle de la cour et de Constantinople, dans l'église impériale d'Hagia Sophia, Bissera V. Pentcheva suit les réinsertions successives des liturgies de l'*Adoratio* puis de l'*Exaltatio Crucis* dans le montage et la mise en œuvre de tout un dispositif psycho-sensoriel, en particulier vu et écouté sous le dôme, dans la basilique, pour réaliser sur place et donner à voir la double matérialité de la victoire de l'Empereur contre ses ennemis et de l'exaltation du Christ-Dieu. Plongé dans une aura optico-acoustique, l'artefact de la croix se transforme, aussi, en signe politique de pouvoir universel conquis sur la terre et gagné au ciel. Le champ métaphorique de l'image recouvre en totalité le signe de la croix : les reliques de la vraie croix de Jérusalem ne sont plus nécessaires pour rétablir la dynamique du signe visuel ; dans les croix des ateliers de Limoges, il n'est pas besoin de reliques. Élisabeth Antoine et Lorenzo Margani travaillent sur les croix émaillées dans le corpus des émaux limousins, entre 1190 et 1215 environ, et montrent comment les croix ainsi produites, qu'elles soient *massives*, *composées ou à double traverse*, donnent un visage au Christ-Dieu, en traçant les contours de l'Agneau sur les premières, l'empreinte de la main de Dieu sur les deuxièmes, le corps du Crucifié sur les troisièmes.

Enfin, dans le dernier chapitre, dédié à la croix comme canon, la croix-objet, la croix-motif, la croix-geste, ce sont autant d'expressions qui rythment les temps forts d'expériences sociales toujours recommencées, de pratiques

liturgiques négociées, de dévotions partagées avec plus ou moins de compromis. Une autrice et deux auteurs en poursuivent l'explication en prenant en compte trois supports, trois artefacts élaborés au sein des différents milieux que sont la Curie pontificale, les communautés paysannes de l'Europe médiévale et les tracés de plans urbains des dernières années du XIIe siècle jusqu'à la seconde moitié du XIVe siècle. Les expériences sociales partagées de la croix mettent à mal toute idée reçue sur la fixité même de l'objet, ce qu'il recouvre de signalétique, puis de sens, d'objectivité et de valeur intrinsèque, ensuite. Ses histoires s'inscrivent, ici, à la croisée du traité rédigé par Bruno de Segni, le futur pape Innocent III, entre 1195 et 1197, des objets reliquaires qui ne vivent que le temps, très fort, des processions rurales, et des plans des villes de Chester, de Salisbury et de Florence. Elles montrent que le canon de la croix n'est pas fixé et demeure soumis à des interprétations constantes. Le mot vient de l'hébreu *qânêh* et désigne la baguette, la canne, puis la règle, la norme. Le terme et ses dérivés signifient tout un corpus de livres bibliques sans cesse revus dans leur canonicité même et composant des listes qui varient et s'ajustent. Véronique Rouchon démontre clairement que Bruno de Segni, dans les exemplaires copiés de son manuscrit entre 1200 et 1300, ne suit aucun *canon* de la croix mais interprète celle-ci, voire l'imagine, en relation avec ce qu'il écrit et ce qu'il sait : au moment où il transcrit les mots « *signum crucis* » (le signe de la croix), il ne dessine pas un modèle cruciforme mais une figure géométrique de polygone étoilé à six branches en superposant deux triangles posés tête-bêche, suivant en cela un schéma gouverné par le motif d'agencement ternaire. L'autrice analyse avec finesse un geste *vécu et vivant* qui suit sa propre dynamique, puisée dans son univers culturel de références. Frédéric Tixier observe les associations en série de la croix et de la procession, à partir du XIIIe siècle et de la fête du Saint-Sacrement qui retrempe, dans les campagnes de l'Europe, tout un système fondé sur l'association entre le *corpus Christi* et la mise en marche des monstrances-objets et de leurs porteurs, puisque ce sont des hommes à cette époque : par ces objets, plus ou moins précieux, une communauté refait corps autour du signe de la croix et de la signalétique qui s'y rattache, renouant par les gestes, par la marche, par le cortège en mouvement avec son sentiment vécu de la *Via Crucis* (voie de la Croix), dont l'imaginaire la replonge du côté des lieux saints et que réactive la liturgie de la Passion du Christ en croix. Lisant les tracés des villes, y combinant les textes des descriptions des XIIe et XIIIe siècles, genre bien constitué à l'époque, Christian Frost y voit moins le plan géométrique des murs et des rues que les intentions et, au-delà, l'action délibérée des donneurs d'ordres dont certains se réfèrent directement à l'imaginaire qu'ils retiennent de la Croix, voire de la *Via Crucis*. Les points cardinaux balisent cet imaginaire et le relient, en passant par les portes réaménagées et les places de marché prévues, à une autre action, celle achevée par le Christ sur sa Croix, sans contredire aux impératifs économiques et sociaux de leurs entreprises, pour autant : les deux vont ensemble. La mesure accompagne la règle comme dans l'étymologie du mot *canon*.

I - La croix historique

Croix et Crucifixions entre dimensions iconique et aniconique

IVe–VIIe siècle

Simone Piazza

Le panneau de la porte en bois de la basilique romaine de Sainte-Sabine[1] et une plaquette d'ivoire conservée au British Museum de Londres[2], datables tous deux de la première moitié du Ve siècle, sont les témoignages les plus anciens de la scène de la Crucifixion parvenus jusqu'à nous (fig. 1 et 2). Seules quelques petites amulettes attestent la présence de l'image du Crucifix à une époque précédente, mais il s'agit de représentations très stylisées et en dehors du contexte narratif des Évangiles[3]. En plus des exemples conservés au British Museum[4], on peut citer la gemme de la collection du père George Frederick Nott (1767–1841), aujourd'hui disparue mais documentée par une gravure du Père Garrucci et un moulage de l'Institut archéologique allemand de Rome[5] (fig. 3).

1 Dina Tumminello, *La Crocifissione del portale di S. Sabina e le origini dell'iconologia della Crocifissione*, Rome 2003, en particulier p. 7–32 ; Antonella Ballardini, « La "crocefissione" nella porta della Basilica di S. Sabina in Roma », dans *La croce: iconografia e interpretazione (secoli I–inizio XVI)*, éd. par Ulderico Parente et Boris Ulianich, actes, Naples, Università Federico II di Napoli, 1999, t. I, Naples 2007, p. 271–292 ; Ivan Foletti, « La porta di Santa Sabina, un'immagine in dialogo con il culto », dans id. et Manuela Gianandrea, *Zona liminare: il nartece di Santa Sabina a Roma, la sua porta e l'iniziazione cristiana*, Rome 2015, p. 95–199, en particulier p. 153–157.

2 Ernst Kitzinger, *Early Medieval Art in the British Museum*, Londres 1940, p. 28–31 ; Felicity Harley, « Ivory Plaques with the Passion and Resurrection of Christ », dans Jeffrey Spier (éd.), *Picturing the Bible: The Earliest Christian Art*, nº 57, New Haven 2007a, p. 229–232 ; Ivan Foletti, « The British Museum Casket with Scenes of the Passion: The Easter Liturgy and the Apse of St. John Lateran », dans id. et Manuela Gianandrea (éd.), *The Fifth Century in Rome*, Rome 2017, p. 139–159.

3 Felicity Harley-McGowan, « The Constanza Carnelian and the Development of Crucifixion Iconography in Late Antiquity », dans Christopher Entwistle et Noël Adams (éd.), *Gems of Heaven: Recent Research on Engraved Gemstones in Late Antiquity, c. AD 200–600*, Londres 2011, p. 214–220.

4 Il s'agit d'une hématite (30 × 25 mm, inv. PE1986,0501.1) représentant le Crucifix entouré d'une longue inscription, attribuée au IIIe siècle (Simone Michel, *Die magischen Gemmen im Britischen Museum*, Londres 2001, t. I, p. 283–284, t. II, pl. 69, fig. 457 ; Felicity Harley et Jeffrey Spier, « Magical Amulet with the Crucifixion », dans Spier, 2007a [note 2], p. 228–229), d'une cornaline (13,5 × 10,5 mm, inv. PE1895,1113.1) avec le Christ flanqué des douze apôtres, datant du milieu du IVe siècle et connue sous le nom de « gemme de Constance » (Harley, 2007 [note 2], p. 229) et enfin d'un exemplaire en jaspe (22 × 17 mm, inv. PE1867,0915.78), avec le Crucifix et deux personnages de deux côtés, datable de la fin du IVe ou du début du Ve siècle (Michel, 2001 [*supra*], t. I, p. 284–285, t. II, pl. 69, 458).

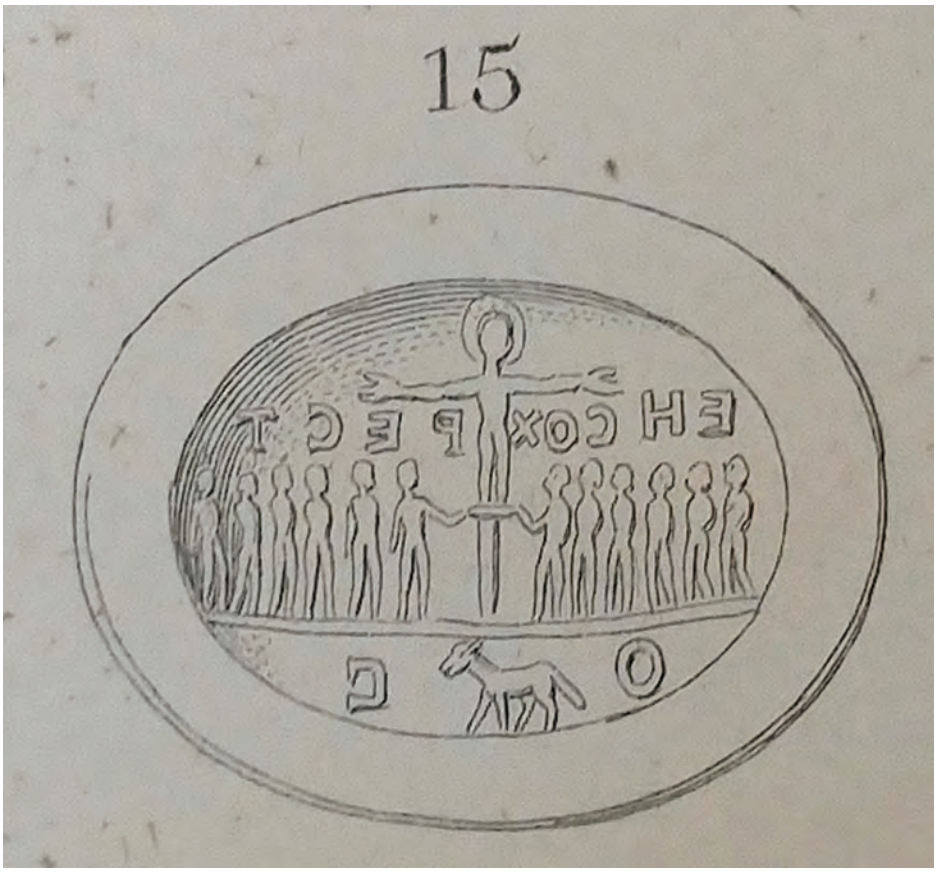
5 Raffaele Garrucci, *Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, t. VI, Prato 1872–1881, p. 124, n. 16, pl. 479, nº 15 ; Harley-McGowan, 2010 (note 3), p. 215, fig. 2. Voir Jeffrey Spier, *Late Antique and Early Christian Gems*, Wiesbaden 2007b, p. 73–74, pl. 55.

1 Rome, basilique Sainte-Sabine, *Crucifixion* (détail de la porte), bois, Ve siècle

2 *Crucifixion*, Ve siècle, plaquette en ivoire, 7,5 × 10,2 × 2 cm, Londres, British Museum, inv. 1856,0623.5

La seule attestation de l'existence d'une scène de la Crucifixion proprement dite, remontant au IVe siècle, nous est indirectement offerte par le *Dittochæon* du poète Prudence (348–413), une œuvre rédigée en quarante-neuf quatrains destinés à servir de *tituli* (légendes) au cycle pictural d'une église espagnole non identifiée[6]. Parmi les vers concernant les épisodes de la Passion du Christ, certains ne laissent pas de doutes sur le contenu de l'image qui devait se trouve-rau-dessus : « Les deux flancs du Christ sont transpercés ; de l'eau et du sang en

6 Renate Pillinger, *Die Tituli Historiarum oder Das sogenannte Dittochaeon des Prudentius: Versuch eines philologisch-archäologischen Kommentars*, Vienne 1980, p. 103–106 ; Arnulf Arwed, *Versus ad picturas: Studien zur Titulusdichtung als Quellengattung der Kunstgeschichte von der Antike bis zum Hochmittelalter*, Munich 1997, en particulier p. 82–84.



3 Reproduction de la gemme Nott, d'après Garrucci 1880

coulent : le sang, c'est la victoire ; l'eau, c'est le baptême. Sur deux croix toutes proches, de part et d'autre de Jésus, se trouvent deux bandits bien différents : l'un nie la divinité du Christ, l'autre remporte la couronne[7] ».

Tout en prenant en compte la perte probable d'un certain nombre d'exemples contemporains, il paraît évident qu'à l'époque paléochrétienne, l'image de la Crucifixion, à la différence des autres épisodes de la Passion, tous bien documentés, a eu une diffusion très limitée. Il faut attendre le VIIIe siècle pour voir le thème du martyre du Christ s'affirmer vraiment, étant donné qu'à la fin du VIIe siècle, les cas connus restent encore peu nombreux[8]. Il est significatif,

7 Prudence, *Dittochæon*, XLII (*Passio Salvatoris*) : *Patrologie latine* (*PL*), 60, éd. par Jacques-Paul Migne, Paris 1847, col. 103. La traduction est extraite de Prudence, *Œuvres*, trad. et éd. par Maurice Lavarenne, vol. IV, Paris 1943–1951, p. 214.

8 En se limitant aux versions narratives de la Crucifixion, pour ce qui est des témoignages précédant le VIIIe siècle, on ne peut ajouter aux exemples cités que les cas du couvercle du reliquaire du Sancta Sanctorum et de la page des Évangiles de Rabula ; voir *infra* p. 64–65, fig. 19a, 20.

à cet égard, que la Crucifixion n'apparaît vraisemblablement pas parmi les scènes christologiques du premier décor de la basilique de Saint-Jean-de-Latran, datables des IVe–Ve siècles[9]. Nous n'avons pas de preuves non plus de sa présence dans le vaste cycle de la nef de la basilique du Vatican, puisque la représentation à grande échelle reproduite dans l'aquarelle de Giacomo Grimaldi (1568–1623) a été attribuée à une modification du décor survenue au IXe siècle[10].

La pénurie iconographique du thème de la Crucifixion pendant les premiers siècles de l'ère chrétienne est vraisemblablement due à plusieurs raisons : le problème théologique que constitue la manière de représenter l'immortalité divine du Christ dans le cadre de la mise en scène du récit historique de sa mort corporelle[11] ; l'embarras d'associer le Christ à l'image de la peine capitale la plus infamante, réservée aux esclaves (*servile supplicium*)[12] ; le manque d'une tradition iconographique concernant le supplice de la crucifixion dans l'art romain[13] ; une réticence généralisée à montrer la souffrance du martyre – non seulement du Fils de Dieu mais aussi de tous les saints ayant choisi de se sacrifier en son nom –, dans le but de transmettre aux fidèles le message rassurant d'une victoire éternelle après le supplice[14].

La complexité de la mise en image de la Crucifixion dans l'art paléochrétien apparaît avec évidence lorsqu'on analyse une série de sarcophages dits « de la

9 En ce qui concerne le décor perdu de la basilique primitive de Saint-Jean-de-Latran, nous savons, grâce à des sources du haut Moyen Âge, que tout au long des parois latérales de la nef s'étendaient, selon un ordre de correspondances thématiques porteuses de significations symboliques, six scènes de l'Ancien Testament d'un côté (Adam et Ève chassés du Paradis, le Déluge, Isaac chargé du bois pour l'Holocauste, Joseph vendu par ses frères, Traversée de la mer Rouge, Jonas rejeté par la baleine), et six scènes du Nouveau Testament de l'autre (Entrée du bon Larron au Paradis, Baptême, Christ portant la croix sur le Calvaire, Christ vendu par Judas, Descente aux Limbes, Résurrection) : Giuseppe Bovini, *Edifici cristiani di culto d'età costantiniana a Roma*, Bologne 1968, p. 29–31 ; Giulia Bordi, « San Giovanni in Laterano », dans Maria Andaloro (éd.), *Suburbio, Vaticano Rione Monti*, Milan 2006, p. 193–202, en particulier p. 195 (La Pittura medievale a Roma, 312–1431, Atlante, I).

10 Herbert L. Kessler, « L'antica basilica di San Pietro come fonte e ispirazione per la decorazione delle chiese medievali », dans Maria Andaloro et al. (éd.), *Fragmenta Picta. Affreschi e mosaici staccati del Medioevo romano*, cat. exp. Rome, Castel Sant'Angelo, Rome 1989, p. 45–64 ; Manuela Viscontini, « I cicli vetero e neo testamentari della navata di San Pietro in Vaticano », dans Maria Andaloro (éd.), *L'orizzonte tardoantico e le nuove immagini (312–468)*, Milan 2006, p. 411–415 (p. 413) (La Pittura medievale a Roma, 312–1431, Corpus, I).

11 Raffaella Pierobon Benoit, « La croce come elemento decorativo o simbolo cristiano negli oggetti di uso comune in Oriente (secc. I–VIII) », dans Parente/Ulianich, 2007 (note 1), vol. I, p. 307–374, en particulier p. 308–309.

12 Martin Hengel, *La Crucifixion dans l'Antiquité et la folie du message de la croix*, Paris 1981, en particulier p. 36–84.

13 André Grabar, *Les Voies de la création en iconographie chrétienne : Antiquité et Moyen Âge* [1979], Paris 1994, p. 98–99 et 224–225 ; Silvana Casartelli Novelli, « Segno "salutis" e segno "iconico" : dalla "invenzione" costantiniana ai codici astratti del primo Altomedioevo », dans *Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo* 33, I, 1987, p. 105–172, en particulier p. 120 et n. 38.

14 Lucien de Bruyne, « Les "Lois" de l'art paléochrétienne comme instrument herméneutique », dans *Rivista di archeologia cristiana* 39, 1963, p. 105–186, en particulier p. 180–186 ; Fabrizio Bisconti, « Appunti e spunti di iconografia martiriale », dans Giuseppe Cuscito (éd.), *Studi sancanzianesi in memoria di Mario Mirabella Roberti*, Trieste 2004, p. 167–190, en particulier p. 168 (Antichità altoadriatiche, 57).

Passion », produits par des ateliers romains de la seconde moitié du IVe siècle[15]. Sur la face antérieure de deux exemplaires conservés aux musées du Vatican, au milieu d'une série d'épisodes bibliques ou évangéliques représentés de façon traditionnelle, une image en partie symbolique, en partie réaliste, fait allusion à la mort et à la résurrection du Christ[16] (fig. 4-5). Dans les deux cas, la scène en question se compose d'une *crux immissa* (croix latine) de taille monumentale, surmontée d'un *chrismon*, symbole christique contenant les deux premières lettres du mot grec « *Christos* », entouré d'une couronne de feuilles et de baies de laurier, que deux colombes sont en train de picoter appuyées aux bras horizontaux de la grande croix[17]. Au-dessous de ces dernières, se trouvent les deux soldats placés à la garde du Sépulcre, mentionnés dans l'évangile de Matthieu (« Les gardes tremblèrent de peur, et devinrent comme morts », Mt 28:4). Le soldat de droite est représenté endormi, en ligne avec la tradition iconographique de la Résurrection, qui vise à évoquer l'incompréhension humaine face à l'événement divin. Celui de gauche, en revanche, dirige son regard vers le *chrismon*, dans une attitude contemplative.

Un autre exemplaire des sarcophages de la Passion, reproduit par l'érudit Antonio Bosio (1575–1629), propose le même sujet symbolique, avec quelques variantes (fig. 6) : des deux côtés, les scènes narratives ont été remplacées par les douze apôtres, levant tous la main droite pour acclamer la croix couronnée, tandis que, à la base de la *crux immissa*, les deux gardes ont laissé place à l'ange annonçant aux Femmes au tombeau la résurrection du Seigneur[18].

Ce qui surprend dans les sarcophages de la Passion, indépendamment de la variété des thèmes narratifs, c'est la reproduction à l'identique du motif aniconique, fruit d'un système complexe de symboles visant à attirer l'attention sur la double nature – humaine et divine – du Christ. La croix, en ce cas-là, est double, comme l'est le message que l'on souhaitait transmettre : l'instrument du martyre faisant allusion à la mort corporelle du Fils de Dieu et, en même temps, le triomphe de la Résurrection exhibé comme un trophée. Il convient de rappeler, à ce propos, que le *chrismon* est un symbole de victoire dans l'imaginaire impérial, comme l'atteste un certain nombre d'œuvres d'art

15 Friedrich Gerke, « Die Zeitbestimmung der Passions-sarkophage », dans *Archaeologiai értesítö* 52, 1940 (1939), p. 67–130 ; Annarosa Maganzi Saggiorato, *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Bologne 1968, en particulier p. 20–23, 48–51, 63–68 et 70–73.

16 Il s'agit de deux sarcophages conservés au Museo Pio Cristiano du Vatican. L'un, provenant des catacombes de Domitilla, présente des colonnes torses comme élément de séparation (inv. 31525 ; Friedrich Wilhelm Deichmann, *Repertorium der Christlich-Antiken Sarkophage, Rome und Ostia*, Wiesbaden 1967, t. I, p. 48–49, t. II, pl. 16, fig. 49), l'autre, originaire de l'hypogée de la Confessio à Saint-Paul-hors-les-Murs, présente des arbres (inv. 28591 ; ibid., t. I, p. 57–58 ; t. II, pl. 19, fig. 61).

17 Sur le motif du *chrismon* et de la *crux immissa* surmontée d'une *crux coronata*, voir Casartelli Novelli, 1987 (note 13), p. 116–118 et 146–147. Sur l'iconographie de la croix entourée d'une couronne et ses implications symboliques, voir aussi l'étude monographique de Davide Longhi, *La Crux "coronata": significato e diffusione del tema iconografico della croce cosmica in corona tra IV e VIII secolo*, Ravenne 2010.

18 Antonio Bosio, *Roma subterranea novissima*, t. I, Paris 1659, p. 191.

4 *Sarcophage de la Passion*, milieu du IVe siècle, marbre blanc, 56 × 202 × 80 cm, Cité du Vatican, Musée Pio Cristiano, inv. 31525

5 *Sarcophage de la Passion*, milieu du IVe siècle, marbre blanc, 62 × 206 × 73 cm, Cité du Vatican, Musée Pio Cristiano, inv. 28591

6 Sarcophage perdu du genre de la Passion, d'après Bosio 1659

religieuses et profanes, de l'époque de Constantin à celle de Justinien[19]. Les colombes qui picotent les baies de laurier, quant à elles, symbolisent les fidèles bénéficiant de la Résurrection du Fils de Dieu[20] ou bien, selon une autre interprétation, les âmes des simples qui ont accès au paradis[21].

Le sarcophage provenant des catacombes de Domitilla (fig. 4) permet d'ajouter une considération sur l'absence de la cruauté du supplice dans l'iconographie paléochrétienne. Si l'on observe attentivement la scène à la gauche de la croix, on s'aperçoit en effet que la couronne posée par le soldat sur la tête du Christ n'est pas constituée d'épines, ce qui aurait été conforme au récit évangélique (Mc 15:16–19), mais à nouveau faite de laurier, comme dans l'imagerie impériale[22] (fig. 7).

Cette édulcoration de la violence physique liée aux pratiques du martyre trouve un écho dans des contextes monumentaux de grande importance, comme le décor en mosaïque de Sainte-Marie-Majeure, datant de l'époque du pape Sixte III (432–440). Sur l'arrière-façade de la basilique romaine, au-dessus de la porte d'entrée, on voyait une série de martyrs accompagnés d'un *titulus* dont la transcription intégrale a été conservée : « Vierge Marie, à toi j'ai dédié, moi Sixte, une nouvelle demeure […]. Voici que les témoins de ta fécondité t'apportent des couronnes. Au pied de chacun d'eux gisent les instruments de leur martyre : l'épée, le feu, les bêtes et le cruel poison, mais à ces morts diverses est réservée une seule et même couronne[23] ». Les instruments du martyre prenaient donc l'aspect de trophées de victoire. C'est ce que l'on voit encore aujourd'hui dans l'abside de la basilique romaine de Sainte-Agnès sur la via Nomentana, remontant aux années du pape Honorius Ier (625–638), où la sainte titulaire, portant le costume des impératrices de Byzance (couronne, tunique pourprée, *loros* et chaussures écarlates), présente à ses pieds la mémoire de ses peines mortelles, à savoir l'épée et les flammes du bûcher[24] (fig. 8).

Quelques décennies après la production des sarcophages de la Passion, au tout début du Ve siècle, l'évêque Paulin de Nole (355–411), dans son rôle de

19 Casartelli Novelli, 1985 (note 13), p. 116–153 ; Longhi, 2010 (note 17), p. 40–60.

20 Natale Baldoria, « Un avorio del Museo Vaticano. Studio iconografico », dans *Archivio Storico dell'Arte* 1/4, 1888, p. 119–132 (1re partie), et 1/8, p. 311–320 (2e partie), en particulier p. 314.

21 « *Ardua fioriferae crux cingitur orbe coronae, / et Domini fuso tincta cruore rubet / quaeque super signum resident coeleste columba / simplicibus produnt regna patere Dei* » : Paulin de Nole, « Epistula XXXII », dans *PL* 61, éd. par Jacques-Paul Migne, Paris 1861, col. 337.

22 Deichmann, 1967 (note 16), p. II, pl. 16, fig. 49.

23 Maria Raffaella Menna, « Il *titulus* dedicatorio sulla controfacciata e il mosaico della perduta abside », dans Andaloro, 2006 (note 10), p. 343–346, ici p. 343. La traduction en français est extraite de Frédéric van der Meer et Christine Mohrmann (éd.), *Atlas de l'Antiquité chrétienne*, Paris/Bruxelles 1960, p. 85.

24 Christa Belting-Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden 1960, p. 141–144, pl. XXVI, 1 ; Guglielmo Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Rome 1967, t. I, p. 169–179, t. II, fig. 90 (un dessin se trouve parmi les planches non numérotées à la fin du même volume). Sur les supplices de l'épée et du bûcher dans l'hagiographie de la martyre Agnès : Cécile Lanéry, « La légende de sainte Agnès : quelques réflexions sur la genèse d'un dossier hagiographique (IVe–VIe s.) », dans *Mélanges de l'École française de Rome – Moyen Âge*, 126/1, 2014, p. 17–25, en particulier p. 19.

7 *Sarcophage de la Passion* (détail), milieu du IVe siècle, marbre blanc, 56 × 202 × 80 cm, Cité du Vatican, Musée Pio Cristiano, inv. 31525

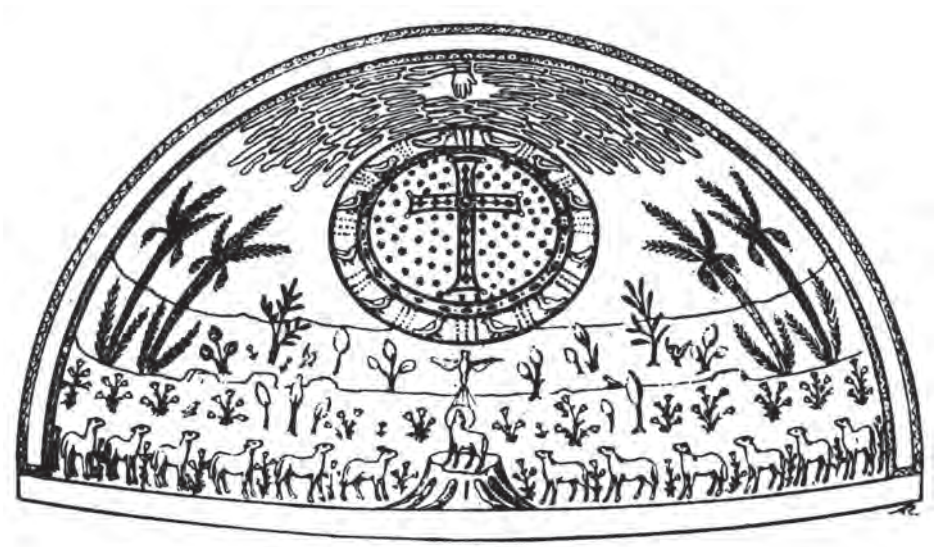
promoteur du langage figuratif de l'art chrétien, crée de nouveaux sujets de caractère aniconique, centrés sur la symbolique de la croix[25]. Pour l'abside de la *Basilica Nova* de Cimitile, près de Naples, que lui-même fait bâtir à l'intérieur du complexe martyrial et monastique dédié à saint Félix, Paulin finance l'exécution d'une mosaïque aujourd'hui perdue mais restituable grâce au titulus au-dessous, transcrit dans une lettre qu'il envoie à son ami homologue, l'évêque Sulpice Sévère[26] (fig. 9). Au milieu de cette représentation, « une couronne ceint la croix de son orbe lumineux[27] ». Tout autour se déployait un jardin édénique,

25 Sur la commande artistique de Paulin de Nole, voir Gäelle Herbert de La Portbarré-Viard, *Descriptions monumentales et discours sur l'édification chez Paulin de Nole : le regard et la lumière (epist. 32 et carm. 27 et 28)*, Leyde/Boston 2006, en particulier p. 101–210.

26 Carlo Ebanista, « La Basilica Nova di Cimitile/Nola », dans *Rivista di archeologia cristiana* 76, 2000 (2001), p. 477–539 ; Fabrizio Bisconti, « Testimonianze iconografiche da Cimitile : monumenti e documenti », dans *Cimitile e Paolino di Nola: la tomba di S. Felice e il centro di pellegrinaggio: trent'anni di ricerche*, éd. par Hugo Brandenburg et Letizia Ermini Pani, actes, Rome, École française de Rome, 2000, Vatican 2003, p. 229–244 ; Herbert de La Portbarré-Viard, 2006 (note 25), p. 101–125.

27 « *Crucem corona lucido cingit globo* », Paulin de Nole, *Epistula XXXII*, dans PL 61, col. 336 (trad. fr. d'après Herbert de La Portbarré-Viard, 2006 [note 25], p. 102).

8 Rome, Sainte-Agnès-hors-les-murs, abside, *La Martyre Agnès*, mosaïque (détail), VIIe siècle



9 Restitution de l'abside de la *Basilica Nova* de Cimitile, d'après Wickhoff 1889

caractérisé par le *Mons Paradisii*, avec les quatre fleuves de la Genèse, les douze agneaux symbolisant les apôtres et l'*Agnus Dei*. La main de Dieu et une colombe du Saint-Esprit, dans l'axe du bras vertical de la croix, rappelaient le dogme trinitaire[28]. D'autres inscriptions, toujours composées par Paulin et placées à différents endroits du même sanctuaire, révèlent une prédilection pour la croix couronnée, symbole de passion et triomphe du Christ : « À droite et à gauche, sous les croix peintes en minium, on trouve les inscriptions suivantes : *La croix élevée est ceinte du cercle d'une couronne fleurie, et elle rougeoie teintée par le sang répandu du Seigneur*[29] ». Et encore : « *Observe la croix du Christ Seigneur, entourée d'une couronne au-dessus de l'entrée ; elle promet des récompenses sublimes à la dure fatigue ; si tu veux amener avec toi la couronne, prends la croix*[30] ».

Paulin est aussi l'inventeur d'une croix précieuse en orfèvrerie destinée à enrichir le maître-autel de la *Basilica Nova* de Cimitile, objet perdu mais connu par la description très détaillée qu'il en fournit dans le « Carme XIX[31] ». Il s'agit ici de l'union d'une *crux immissa* (latine) et d'une variante inédite du *chrismon*, par le biais d'une couronne[32] (fig. 10). Le nouveau monogramme contient non seulement les deux premières lettres du mot grec *Χριστός* (« *Christos* »), X (ch) et P (rho), mais aussi toutes les autres : I (iota), ∑ (sigma), T (tau), O (omicron) et à nouveau ∑ (sigma)[33].

Dans la missive adressée à Sulpice, Paulin passe ensuite au commentaire de la mosaïque absidale de l'église de Fondi (petite ville peu éloignée de Cimitile, entre Rome et Naples), elle aussi bâtie et décorée sous sa commande[34]. J'ai proposé ailleurs une nouvelle restitution graphique de l'œuvre, perdue depuis un temps immémorial, mais dont le *titulus* qui en donne la description est contenu dans la lettre en question[35] (fig. 11). Le schéma iconographique de l'abside de Fondi reprenait celui de Cimitile, avec la variante de l'introduction du passage de l'Évangile de Matthieu relatif à la séparation des boucs et des brebis par le Seigneur, faisant allusion au Jugement dernier (Mt 25:31–46), à la place des douze agneaux. Même dans l'inscription de la mosaïque de Fondi, l'accent est mis sur l'union intime entre la croix, associée au sacrifice des

28 Pour une comparaison des restitutions graphiques du décor absidal de Cimitile fournies par Franz Wickhoff (1889), Giovanni Rizza (1948) et Günter Bandmann (1952), je renvoie à mon article : Simone Piazza, « Paolino di Nola e il perduto mosaico della basilicula di Fondi: nuova proposta di restituzione », dans *Fondi nel Medioevo*, éd. par Manuela Gianandrea et Mario D'Onofrio, actes, Fondi, Palazzo Caetani, 2013, Rome 2016, p. 13–28.

29 « *Ardua floriferae crux cingitur orbe coronae et Domini fuso tincta cruore rubet* », Paulin de Nole, *Epistula XXXII*, dans PL 61, col. 337 (voir Herbert de La Portbarré-Viard, 2006 [note 25], p. 180).

30 « *Cerne coronatam domini super atria Christi stare crucem duro spondentem celsa labori praemia ; tolle crucem, qui vis auferre coronam* », Paulin de Nole, « Epistula XXXII », dans *PL* 61, col. 336 (voir Herbert de La Portbarré-Viard, 2006 [note 25], p. 146–147).

31 Paulin de Nole, « Poema XIX », dans *PL* 61, en particulier col. 544–549.

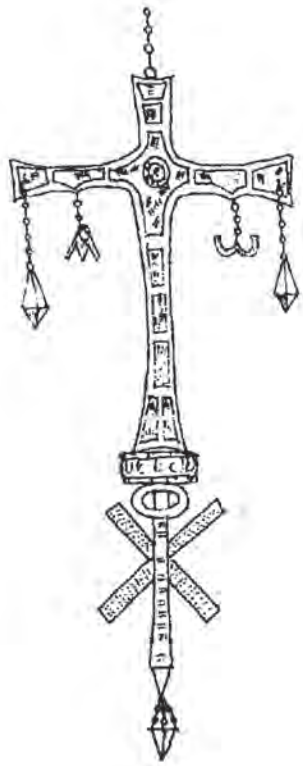
32 Andrea Ruggiero, « Teologia e simbologia nell'immagine della Croce preziosa descritta da Paolino di Nola nel Carme XIX, 608–676 », dans Brandenburg/Ermini Pani, 2003 (note 28), p. 245–266.

33 Ibid., p. 257 et fig. 7, p. 265.

34 Paulin de Nole, « Epistula XXXII », dans *PL* 61, col. 338–339.

35 Piazza, 2016 (note 28).

10 Restitution de la croix d'autel de la *Basilica Nova* de Cimitile, d'après Ruggiero 2003



11 Restitution de l'abside de la basilique de Fondi, d'après Piazza 2016

martyrs, et la couronne, liée à la gloire éternelle : « Le labeur des saints et leur récompense sont liés à juste titre : la croix élevée et le prix sublime de la croix, la couronne[36] ». D'autres vers du même *titulus* offrent des informations précieuses sur la couleur rouge de la croix, « ensanglantée[37] », comme les croix « en minium » peintes sur les portes de la basilique de Cimitile[38]. Parmi les décors en mosaïque de Ravenne, celui de la lunette de la chapelle de l'Archevêché, datant de la fin du Ve siècle[39], et celui de l'abside de San Michele in Africisco, postérieur de quelques décennies[40], présentent des exemples de croix pourprées, exhibées par la figure du Christ comme trophées de victoire et mémoire de la Passion[41].

En ce qui concerne la croix couronnée, Paulin n'est pas le seul à la choisir comme sujet principal d'une représentation théophanique. Sa double valence symbolique d'instrument de martyre et de triomphe divin fait qu'elle est souvent préférée à l'image iconique du Christ dans les points focaux des espaces sacrés – le centre de l'abside et la zone zénithale de la coupole –, selon une tendance aniconique pré-iconoclaste répandue tant en Orient que dans le monde latin[42]. Un cas particulièrement significatif est celui de la mosaïque absidale de Sant'Apollinare in Classe à Ravenne, appartenant, comme on le sait, au milieu artistique byzantin d'époque justinienne[43] (fig. 12). Le sujet choisi, cette fois-ci, correspond à l'épisode évangélique de la Transfiguration, mais la version proposée représente un compromis très original entre dimensions iconique et aniconique. Les prophètes Moïse et Élie apparaissent en buste dans le ciel doré ; ils sont bien reconnaissables grâce aux inscriptions et à l'individualisation de leurs portraits. Les disciples Jean, Pierre et Jacques, en revanche, prennent chacun la forme d'un agneau, comme dans le cas des douze brebis du registre

36 « *Sanctorum labor et merces sibi rite cohærent ardua crux pretiumque crucis sublime corona* », Paulin de Nole, « Epistula XXXII », dans *PL* 61, col. 339 (trad. fr. d'après Herbert de La Portbarré-Viard, 2006 [note 25], p. 223).

37 « *Sub cruce sanguinea niveo stat Christus in agno* », ibid.

38 « *Crucibus minio superpictis* », Paulin de Nole, « Epistula XXXII », dans *PL* 61, col. 337. Voir Herbert de La Portbarré-Viard, 2006 (note 25), p. 89, 180 et 183.

39 Friedrich Wilhelm Deichmann, *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Wiesbaden 1958–1989 : t. II, vol. I, 1974, p. 203 ; t. III, 1969, pl. 217 ; Jutta Dresken-Weiland, *Die frühchristlichen Mosaiken von Ravenna. Bild und Bedeutung*, Regensburg 2016, p. 286–290 (reproduction en couleur, p. 287).

40 Deichmann, 1958–1989 (note 39), t. I, 1969, p. 221–225, fig. 211–213 ; Irina Andreescu Treadgold, « I mosaici antichi e quelli ottocenteschi di San Michele in Africisco: lo studio filologico », dans *San Michele in Africisco e l'età giustinianea a Ravenna*, actes, Ravenne, Sala dei Mosaici, 2005, Cinisello Balsamo 2007, p. 113–141 et fig. 1, p. 19.

41 Piazza, 2016 (note 28), p. 21–22.

42 Sur la diffusion de la croix couronnée dans les décors pré-iconoclastes, voir Longhi, 2010 (note 17), p. 143–156.

43 Deichmann, 1958–1989 (note 39), t. I, p. 261–277, t. III, fig. 385, 387; Belting-Ihm, 1960 (note 24), p. 165–167 ; Claudia Müller, « Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe: Eine Strukturanalyse », dans *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte* 75, 1980, p. 11–50 ; Robin Lane Fox, « Art and the Beholder: The Apse Mosaic of S. Apollinare in Classe », dans *Byzantinische Forschungen* 21, 1995, p. 247–251 ; Angelika Michael, *Das Apsismosaik von S. Apollinare in Classe: Seine Deutung im Kontext der Liturgie*, Francfort-sur-le-Main 2005, en particulier p. 55–128.

12 Ravenne, Sant'Apollinare in Classe, abside, médaillon avec la croix remplaçant le Christ de la Transfiguration, mosaïque (détail), milieu du VIe siècle

inférieur. Le Christ transfiguré, au vêtement blanc, a également été remplacé par le symbole de la croix. Cette dernière est insérée à l'intérieur d'un disque bleu parsemé d'étoiles, encadré par une couronne pourprée enrichie de perles et de pierres précieuses. Le paysage naturel, quant à lui, n'évoque pas la montagne sur laquelle les Évangiles situent la vision, traditionnellement associée au mont Thabor, mais un jardin édénique arboré et fleuri. Au milieu du pré, au premier rang, prend place le saint titulaire, l'évêque Apollinaire, dans le rôle de médiateur entre les fidèles et Dieu, comme le suggère le geste de l'orant, qu'il accomplit avec les deux bras. Le médaillon au fond bleu projette la croix gemmée dans une dimension autre que celle du ciel doré du jardin paradisiaque. Sa couleur, sa forme, ainsi que la présence des étoiles, laissent comprendre qu'il s'agit de la représentation de l'univers, dominé par le symbole de la double nature du Christ[44]. Ce n'est pas par hasard si, à côté des extrémités du bras transversal

44 André Grabar, « L'iconographie du Ciel dans l'art chrétien de l'Antiquité et du haut Moyen Âge », dans *Cahiers archeologiques* 30, 1982, p. 3–24, en particulier p. 15.

de la croix on reconnaît les lettres A (alpha) et Ω (oméga), faisant référence au début et à la fin de toute chose[45]. Tous ces éléments confèrent à la croix un caractère cosmogonique, de symbole divin autour duquel tourne l'univers entier. Il est intéressant de noter, à ce propos, que dans la patène Stroganoff du musée de l'Ermitage, plus ou moins contemporaine de la mosaïque de Sant'Apollinare et elle aussi de production byzantine, une croix monumentale a été placée sur le globe de l'univers, à l'intérieur d'un espace habité par deux archanges en adoration, évoquant sans doute le paradis, comme le suggère la présence des quatre fleuves de la Genèse à la base de la représentation, symbole de l'émanation divine[46] (fig. 13).

Revenant à l'abside de Classe, il convient de noter la présence d'autres inscriptions, aux extrémités du bras vertical de la croix, qui contribuent à éclaircir la signification symbolique de l'image. En haut apparaît le terme grec « IXϑYΣ» (*ichtus*), acrostiche de « Jésus Christ fils de Dieu Sauveur », répandue surtout dans la période de formation de l'art chrétien, entre le IIIe et le IVe siècle, tandis qu'en bas nous trouvons l'expression latine « *Salus mundi*[47] » (fig. 12). Ces inscriptions, font donc toutes deux allusion au salut éternel garanti par le martyre du Fils de Dieu. Au milieu des bras de la croix, en outre, on aperçoit une *imago clipeata* avec le visage du Christ[48], correspondant à une version iconique considérée, à l'époque, comme image d'origine divine, car acheiropoïète, c'est-à-dire non faite par la main de l'homme. Le portrait anthropomorphe du Christ est en somme présent à l'intérieur de la vision théophanique, mais dépourvu de toute référence au contexte narratif des Évangiles. Son introduction à l'intersection des bras de la croix lui confère une connotation surnaturelle et universelle.

Le binôme croix-buste du Christ se retrouve dans de nombreux exemplaires de la série d'ampoules de la Terre sainte, des flacons métalliques de forme circulaire datant de la fin du VIe siècle, d'un diamètre variable de 5 à 10 cm, contenant de l'huile bénite que les pèlerins achetaient dans les lieux de culte de la Palestine, pour les porter au cou dans un but prophylactique et thaumaturgique[49]. Il s'agit de pièces matériellement modestes, faites d'un alliage de plomb et d'étain, mais riches en contenus iconographiques de forte signification

45 « Je suis l'Alpha et l'Oméga, le premier et le dernier, le commencement et la fin », Ap 22:13.

46 Vera N. Zalesskaya, « Plate with Angels Flanking Cross (B6) », dans Yuri Pianitsky et al. (éd.), *Sinai Byzantium Russia. Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century*, cat. exp. Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage ; Londres, Courtauld Institute Galleries, Londres 2000, p. 51–52.

47 Deichmann, 1969 (note 40), t. I, p. 263 et 266.

48 Ibid., p. 264.

49 André Grabar, *Ampoules de Terre sainte (Monza, Bobbio)*, Paris 1958 ; Silvana Casartelli Novelli, « Immagine cruciforme versus croce-patibolo: i manifesti "apocalittici" plebi dei della Chiesa di Roma "nuova Gerusalemme" e il testo della Crocefissione delle ampolle "palestinesi" raccolte a Monza e Bobbio », dans *Medioevo: immagine e racconto*, éd. par Arturo Carlo Quintavalle, actes, Parme, Università degli Studi di Parma, 2000, Milan 2003, p. 96–129. Sur la diffusion du motif iconographique de la croix surmontée par le buste du Christ, voir Yves Christe, « À propos du décor absidial de Saint-Jean-du-Latran à Rome », dans *Cahiers archéologiques* 20, 1970, p. 197–206, en particulier p. 202–203.

13 *Patène Stroganoff*, VIe siècle, argent et argent doré, diamètre 18,6 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Hermitage, inv. ω 209.

religieuse. L'ensemble d'ampoules le plus important en termes de quantité et d'état de conservation (seize exemplaires intègres) se trouve à Monza (près de Milan), depuis l'époque où ces petits récipients étaient encore utilisés[50]. Théodelinde, reine lombarde résidant à Modicia (Monza), les reçut en don des mains du pape Grégoire le Grand au tout début du VIIe siècle[51]. Sur les deux côtés de ces objets, des scènes christologiques associées aux *loca sancta* ont été gravées en repoussé : les images les plus récurrentes sont celles de la Crucifixion et de la Résurrection, associées au Saint-Sépulcre de Jérusalem, lieu-mémoire du martyre du Christ, de son enterrement et de sa montée au ciel[52].

50 Grabar, 1958 (note 49), p. 15–16.
51 Ibid.
52 Ibid., p. 11–15.

14 Ampoule n° 11, fin du VIe siècle, plomb et étain, diamètre 6,5 cm, Monza, musée du Trésor de la cathédrale, inv. 11/10

Comme dans le cas des sarcophages de la Passion et de l'abside de Sant' Apollinare in Classe, ainsi que sur certaines ampoules de Monza, un élément symbolique fait son irruption à l'intérieur de la narration évangélique. L'ampoule n° 11, par exemple, présente la scène de la Crucifixion avec en dessous l'épisode des Femmes au tombeau[53] (fig. 14). La représentation du martyre du Christ contient les éléments d'un schéma figuratif déjà bien consolidé : le soleil et la lune, en référence au phénomène d'éclipse dont parlent les Évangiles au moment où le Fils de Dieu rend son dernier souffle (Lc 23:44), les deux larrons ligotés sur leur croix, la Vierge et saint Jean. Le noyau central de la scène, en revanche, présente une version iconographique assez particulière qui n'apparaît que dans un nombre restreint d'ampoules et autres témoignages artistiques : à la place du Christ crucifié figure une croix « à écailles », c'est-à-dire composée de troncs de palmier, faisant allusion à la fois au *lignum vitae* de la Vraie Croix et à l'Arbre de Vie du jardin de l'Éden[54]. Il est intéressant de

53 Ibid., p. 27, pl. XVIII.

54 Id., *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, t. II, Paris 1946, p. 186 ; Christe, 1970 (note 49), p. 199 ; Ewa Balicka-Witakowska, *La Crucifixion sans crucifié dans l'art éthiopien. Recherches sur la survie de l'iconographie chrétienne de l'Antiquité tardive*, Varsovie 1997, p. 106 ; Matteo Bezzi, *Iconologia della sacralità del potere: il tondo Angaran e l'etimasia*, Spoleto 2007, p. 21 et 122. Dans l'iconographie de la *crux squamata*, André Grabar reconnaissait très justement une allusion au culte envers le « bois de vie » de la Vraie Croix de Jérusalem : Grabar, 1958 (note 49), p. 33, 55 et 57. La présence d'une

noter, à ce propos, que la *crux squamata* de la petite ampoule naît du *mons paradisiacus*, sur lequel coulent les quatre fleuves de la Genèse, symboles, comme on l'a dit, de l'émanation divine. Au-dessus de la croix se découpe la figure iconique du Christ à mi-buste, qui renvoie non pas à la souffrance du martyre, mais au triomphe de Dieu. Conceptuellement, la solution adoptée se rapproche beaucoup de celle de l'*imago clipeata* de la mosaïque de Classe. L'inscription qui fait le tour de l'ampoule correspond à l'une des formules les plus répandues dans cette catégorie d'objets. On y lit, en grec : « Huile du bois de vie des lieux saints du Christ[55] ». Selon le témoignage des pèlerins, on faisait couler cette huile sur le bois de la Vraie Croix afin de l'imprégner du pouvoir salvateur[56] et les pèlerins pouvaient s'identifier aux figures des deux fidèles agenouillés à la base de la croix, en acte d'adoration[57].

L'iconographie de la croix surmontée par le buste du Christ se retrouve sur l'intaille en sardonyx de la collection Lanckoronski de Vienne, aujourd'hui conservée au musée de la Couronne et des Armoiries du château du Wawel à Cracovie[58] (fig. 15). Cet exemplaire, qui à l'origine devait être porté au cou, comme amulette, a été assigné à un atelier de Constantinople des VIe–VIIe siècles[59]. Si cette datation nous semble assez crédible, il n'en va pas de même de l'hypothèse d'une attribution de la pièce à la production constantinopolitaine. La fonction de l'objet, son iconographie et l'inscription qui lui a été associée portent à croire qu'il s'agit d'une œuvre originaire de Terre sainte. Sur l'intaille de Cracovie, le binôme croix-buste du Christ est flanqué par deux saints à figure entière. À droite, on reconnaît l'apôtre Pierre, tant par les traits physionomiques de son visage, que par la croix qu'il porte sur l'épaule, comme dans les représentations théophaniques de la *Traditio Legis*. Le personnage à gauche, quant à lui, pourrait faire penser à son pendant habituel, Paul, mais sa chevelure ne correspond pas à la tradition de son portrait. L'inscription gravée de deux côtés du buste du Christ reproduit le terme grec « Emmanuel », signifiant « Dieu est avec nous », comme précisé dans la prophétie d'Isaïe (Is 7:14 et 8:8–10), reprise par l'évangéliste Matthieu (Mt 1:23). Il est significatif de constater que la même inscription se trouve très souvent reproduite sur les ampoules palestiniennes, seule ou avec celle déjà évoquée concernant l'huile bénite[60].

croix de ce type dans l'abside de la basilique romaine Saint-Jean-de-Latran laisse soupçonner que le thème en question était connu en Occident dès le Ve siècle. Le même détail iconographique se retrouve sur la porte en bronze de l'église Saint-Zénon à Vérone, dans la scène du « Christ en gloire », faisant partie des plaques attribuées au travail du premier maître (premières décennies du XIIe siècle) : Fabio Coden et Tiziana Franco, *San Zeno. Le porte bronzee*, Sommacampagna 2017, fig. 113 et n° 113 : « *croce verdeggiante e germogliante, nel contempo simbolo del sacrificio e della rinascita* ».

55 Grabar, 1958 (note 49), p. 26.

56 Ibid., p. 63–64.

57 Ibid., p. 56.

58 Jerzy Miziolek, « The Lanckoronski Collection in Poland », dans *Antichità viva* 34/3, 1995 (1996), p. 27–49, en particulier p. 32 et n. 54 ; Spier, 2007b (note 5), p. 97, pl. 72.

59 Ibid., p. 32.

60 Voir *supra*, n. 55.

15 *Gemme Lanckoronski*, VIe–VIIe siècle, agate à couches blanches et marron, 2,5 × 1,7 × 0,3 cm, Cracovie, château royal de Wawel, inv. IX 2607

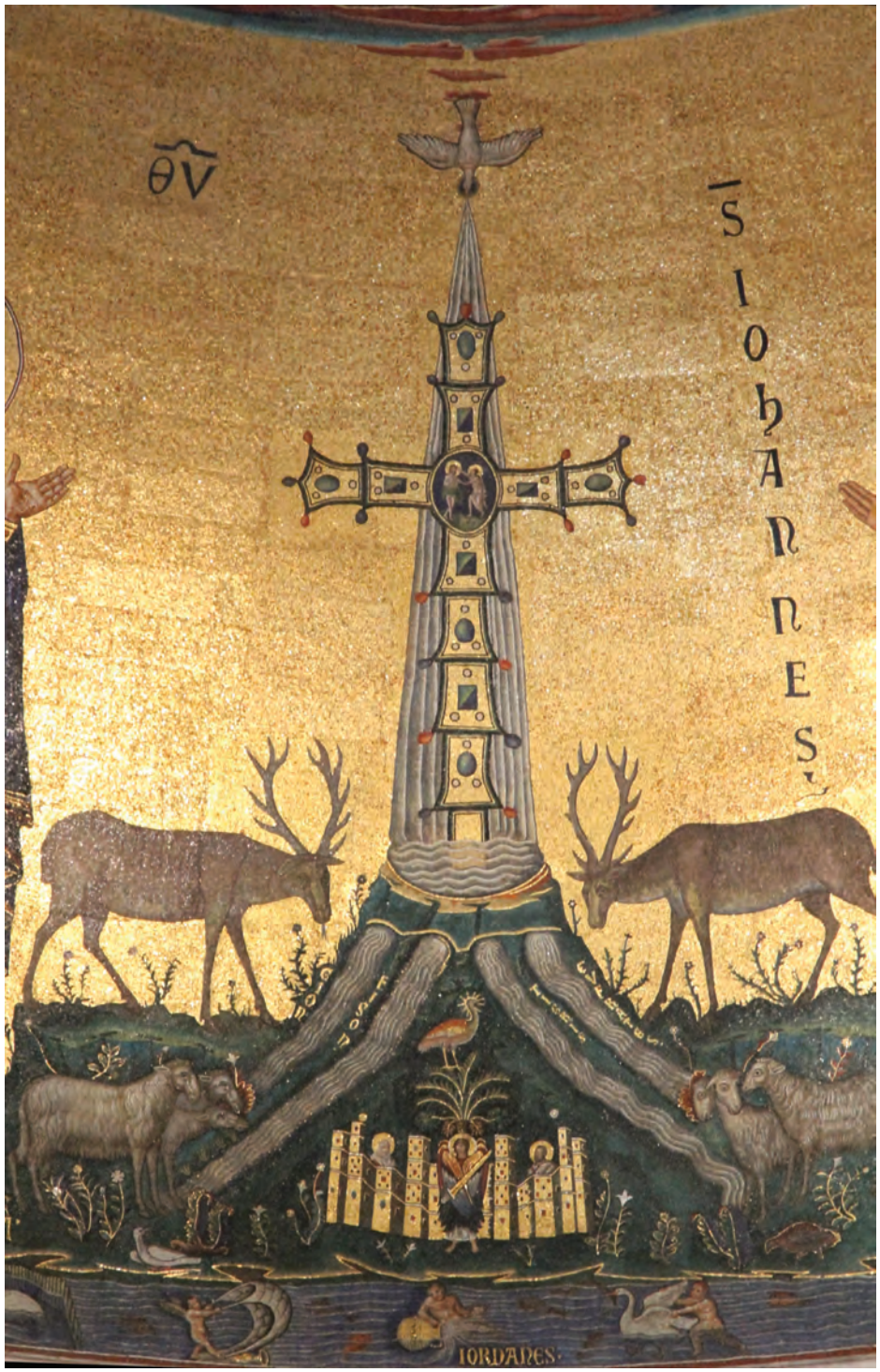
Pour ce qui est de la croix en écailles associée au buste du Christ, la diffusion de cette image très singulière ne se limite pas à la Terre sainte : on la retrouve à Rome, dans la mosaïque absidale de la basilique Saint-Jean-du-Latran, copie d'une œuvre remontant au Ve siècle, restaurée à la fin du XIIIe siècle[61] (fig. 16). La version actuelle, en effet, est le fruit d'une réfection à l'identique réalisée en 1885, suite à la décision d'agrandir le chœur de l'édifice en sacrifiant ainsi l'hémicycle paléochrétien[62]. Il faut attribuer à l'intervention de 1291, exécutée par Jacopo Torriti, au moins les anges en adoration, les figures de saint François et de saint Dominique, ainsi que celle du pape commanditaire Nicolas IV[63]. En revanche, le buste du Christ, dont une photographie restitue la texture originaire, est attribuable sans aucun doute au Ve siècle[64]. Il s'agissait d'une image considérée comme miraculeuse, vénérée en tant que vrai visage du Fils

61 Valentine Giesser, « Jacopo Torriti, *Il mosaico absidale* », dans Serena Romano (éd.), *Apogeo e fine del Medioevo 1288–1431*, Milan 2017 (La Pittura medievale a Roma, 312–1431, Corpus, VI), p. 49–57.

62 Geraldine Leardi, « Il volto di Cristo della perduta abside di San Giovanni in Laterano », dans Andaloro, 2006 (note 10), p. 358–361, ici p. 358.

63 Giesser, 2017 (note 61), p. 51–53.

64 Leardi, 2006 (note 62), p. 359–360.



16 Rome, Saint-Jean-de-Latran, abside, croix en écailles sur le *mons paradisiacus*, mosaïque (détail), XIXe siècle (probable copie de la version primitive, datant du Ve siècle)

de Dieu, et pour cela épargnée comme une relique sacrée par les mosaïstes du XIIIe siècle, comme l'indique l'inscription du *titulus* médiéval, reproduite à l'identique dans la version du XIXe siècle[65]. En ce qui concerne le reste du décor, il est probable que Torriti ait fortement remanié la mosaïque paléochrétienne, mais il est évident que les motifs aniconiques de la partie centrale, ainsi que le paysage nilotique à la base de l'abside, tout à fait similaire à celui de la coupole du mausolée de Sainte-Constance, sont à interpréter comme une réplique, plus ou moins fidèle, des thèmes iconographiques remontant à la version du Ve siècle[66]. Il est donc intéressant de noter la présence, même dans l'abside du Latran, d'un noyau figuratif principalement aniconique, dominé par la symbolique de la croix et non pas par l'image du Christ à figure entière.

La ressemblance entre la croix en écailles du Latran et celle des ampoules palestiniennes, dans les deux cas surmontées par le buste du Christ, avait, et à juste titre, suggéré à André Grabar que la version romaine dérivait d'un modèle hiérosolymitain, d'autant plus que, comme le rappelait l'auteur, ce genre d'iconographie semble refléter le culte adressé à la Vraie Croix de Jérusalem[67].

Une autre croix romaine conceptuellement liée à la Terre sainte est celle de l'abside de Sainte-Pudentienne, datant de l'époque du pape Innocent Ier (401–417)[68]. Il s'agit d'une *crux gemmata* rectiligne, aux extrémités évasées, selon une typologie gréco-orientale déjà très répandue à l'époque dans tout le monde chrétien (fig. 17). De très grandes dimensions, toute en or, perles et pierres précieuses, elle s'élève sur le mont Calvaire, comme celle – « *de auro et gemmis ornata tota*[69] » – qui fut érigée sur la roche du Golgotha, à l'intérieur du Saint-Sépulcre, par l'empereur Théodose II (408–451)[70]. Une croix similaire est aussi attestée, au début du Ve siècle, à l'intérieur du sanctuaire hiérosolomytain de l'Ascension, comme le rappelle saint Jérôme[71].

65 « *Partem posteriorem et anteriorem ruinosas huius sancti templi a fundamentis reedificare fecit et ornari opere mosyaco [sic] Nicolaus PP IIII filius beati Francisci et sacrum vultum Salvatoris integrum reponi fecit in loco ubi primo miraculose populo romano apparuit quando fuit ista ecclesia consacrata. Anno domini MCC nonagesimo II* », ibid., p. 359.

66 Voir Christe, 1970 (note 49), p. 197–206 ; Giesser, 2017 (note 61), p. 53.

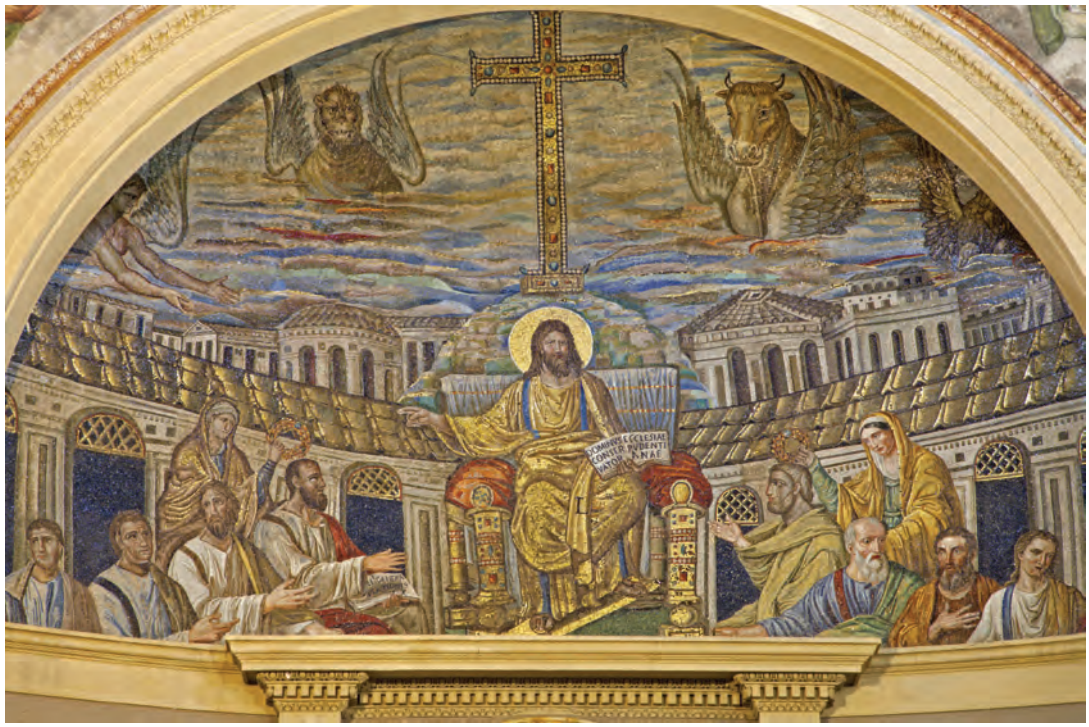
67 Grabar, 1958 (note 49), p. 47 et 49.

68 Maria Andaloro, « Il mosaico absidale di Santa Pudenziana », dans Adaloro, 2006 (note 10), p. 114–124.

69 « *Ubi fuit crux Domini exposita, de auro et gemmis ornata tota* », Breviarius de Hierosolyma (VIe siècle), dans Paul Geyer (éd.), *Itinera Hierosolymitana Saeculi IV–VIII*, Vienne 1898, p. 153–154. Sur l'interprétation de la *crux gemmata* de Sainte-Pudentienne come allusion à la croix monumentale en or du Golgotha, voir André Grabar, « À propos des mosaïques de la coupole de Saint-Georges à Salonique », dans *Cahiers archéologiques* 17, 1967, p. 59–81, en particulier p. 73, n. 8 ; Mauro Della Valle, « La croce in Oriente », dans *Costantino I. Enciclopedia costantiniana sulla figura e l'immagine dell'imperatore del cosiddetto Editto di Milano (313–2013)*, Rome 2013, p. 667–682.

70 Gianfranco Fiaccadori, « *Prósopsis* non *próopsis*: Efeso, Gerusalemme, Aquileia (nota a I Eph 495, 1 S.) », dans *La parola del passato* 58/330, 2003, p. 182–249, en particulier p. 189.

71 « *Revertar Jerosolymam* [...] *rutilantem montis Oliveti Crucem aspiciam, de quo Salvator ascendit ad Patrem* », Hieronymus, « Epistula CVIII », dans *PL* 22, Paris 1845, col. 887 ; « *de Oliveti monte quoque crucis fulgente vexillo* », Hieronymus, « Commentariorum in Sophoniam Prophetam », dans *PL* 25, Paris 1845, col. 1354.



17 Rome, Sainte-Pudentienne, abside, *Christ parmi les apôtres*, mosaïque, début du Ve siècle

Les croix des absides de Saint-Jean-du-Latran et de Sainte-Pudentienne, plus ou moins contemporaines, font toutes deux référence aux *loca sancta* de Jérusalem, mais différemment : la première semble évoquer, par sa forme en écailles, le *lignum vitae* vénéré au Saint-Sépulcre, tandis que la seconde, dressée sur une colline, manifeste un lien de dépendance avec les croix monumentales en or et pierres précieuses, érigées respectivement sur le Golgotha et sur le mont des Oliviers par les empereurs de Byzance[72].

Au VIIe siècle, la croix dorée associée à l'*imago clipeata* du Christ fait à nouveau son apparition à Rome, au milieu de la mosaïque absidale de la chapelle Saints-Prime-et-Félicien à Saint-Étienne-le-Rond[73] (fig. 18). L'église en question est liée à la Palestine, tant par sa configuration architecturale – une rotonde du Ve siècle avec coupole et colonnades concentriques, provenant du modèle des

72 Détruite dans un incendie en 450, la croix dorée que saint Jérôme avait vue sur le mont des Oliviers fut remplacée par un nouvel exemplaire en bronze, pesant 6 000 livres, commandité par Eudoxie, femme de Théodose II : Stephan Heid, *Kreuz, Jerusalem, Kosmos: Aspekte frühchristlicher Staurologie*, Munich 2001, p. 164.

73 Belting-Ihm, 1960 (note 24), p. 143–144, p. XXI, 2 ; Heid, 2001 (note 72), p. 216.

18 Rome, Saint-Étienne-le-Rond, chapelle Saints-Prime-et-Félicien, croix gemmée avec l'*imago clipeata* du Christ entre les martyrs Prime et Félicien, mosaïque, VIIe siècle

martyria à plan centré de Terre sainte[74] – que par la personnalité du commanditaire de la mosaïque, le pape Théodore Ier (642–649), né à Jérusalem[75]. Une fois encore, la croix et l'icône du Christ ont été préférées à une version réaliste du Fils de Dieu, et ce, malgré le fait que les saints martyrs titulaires de la chapelle, figurant des deux côtés de l'abside, ont été représentés à figure entière. Au sommet de la conque absidale, on trouve l'image de l'empyrée : comme à Sant'Apollinare in Classe, il est figuré comme un ciel parsemé d'étoiles qui se découpe sur le ciel doré du jardin paradisiaque ; au milieu du demi-cercle céleste apparaît la main de Dieu couronnant son Fils.

De la Palestine provient aussi le reliquaire en bois du trésor du Sancta Sanctorum du Latran, aujourd'hui aux musées du Vatican et datable de la fin du VIe ou du début du VIIe siècle[76] (fig. 19a-c). Il s'agit d'une petite boîte contenant des morceaux de roche des *loca sancta* fixés dans un lit de mortier (fig. 19b). Sur le couvercle sont reproduits les épisodes évangéliques associés aux mêmes étapes du pèlerinage (fig. 19a). Dans le cas présent, non seulement nous sommes en présence d'une image narrative de la Crucifixion parfaitement adhérente au

74 Richard Krautheimer, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Turin 1986, p. 100.

75 Maria Andaloro, « Aggiornamento scientifico », dans Guglielmo Matthiae, *Pittura romana nel Medioevo. Secoli IV–X*, t. I, Rome 1987, p. 217–295, ici p. 247.

76 Giovanni Morello, « Coperchio di reliquiario con dipinti cristologici », dans *Dalla terra alle genti. La diffusione del cristianesimo nei primi secoli*, éd. par Angela Donati, cat. exp. Rimini, Palazzi dell'Arengo e del Podestà, Milan 1996, p. 325–326 ; Beate Fricke, « Tales from Stones, Travels through Time: Narrative and Vision in the Casket from the Vatican », dans *West 86th* 21/2, 2014, p. 230–250.

19a Reliquaire de la Terre sainte, face interne du couvercle, cycle christologique, VIe– VIIe siècle, peinture sur bois, 24 × 18,4 × 1 cm, Cité du Vatican, musée sacré de la Bibliothèque apostolique vaticane, inv. 61883.2.1-2

19b Reliquaire de la Terre sainte, intérieur de la boîte contenant des fragments de *loca sancta*, VIe–VIIe siècle, bois, pierres, mortier, 24 × 18,5 × 4 cm, Cité du Vatican, musée sacré de la Bibliothèque apostolique vaticane, inv. 61883.2.1-2

19c Reliquaire de la Terre sainte, face externe du couvercle, représentation de la croix du Golgotha, VIe–VIIe siècle, peinture sur bois, 24 × 18,4 × 1 cm, Cité du Vatican, musée sacré de la Bibliothèque apostolique vaticane, inv. 61883.2.1–2

récit biblique, mais celle-ci prend la place majeure, occupant tout le registre intermédiaire, tandis que les quatre autres scènes se partagent, deux à deux, les compartiments restants : en bas, la Nativité et le Baptême ; en haut, la Résurrection et l'Ascension.

L'exemple du reliquaire du Vatican est révélateur du fait qu'en Palestine, entre le VIe et le VIIe siècle, parallèlement à la diffusion du thème symbolique de la Crucifixion attesté par les ampoules et l'entaille de Cracovie, une version réaliste de la scène commençait à circuler, avec le Christ à figure entière cloué à la croix et la série complète des personnages secondaires (les larrons, la Vierge et saint Jean, le soldat Longinus et le porte-éponge). Par ailleurs, une image assez similaire à celle de la boîte du Sancta Sanctorum, bien qu'enrichie des détails des femmes pieuses et des soldats se disputant le vêtement du Christ, se retrouve dans les Évangiles de Rabula (Florence, bibliothèque Laurentienne, cod. Plut. I 56, f° 13), de provenance syro-palestinienne et plus ou moins contemporains[77] (fig. 20). Il convient néanmoins de rappeler que, dans le cas de la représentation du Sancta Sanctorum comme dans celui de la miniature de Rabula, il s'agissait d'images peu visibles car le plus souvent cachées à l'intérieur de l'objet, à la différence des ampoules de Terre sainte et de l'intaille de Cracovie, conçues pour être portées au cou. La Crucifixion des Évangiles de Rabula, codex destiné à l'usage restreint d'une communauté monastique, n'est bien évidemment pas en couverture, mais dans une page interne du livre. Pareillement, l'image du Sancta Sanctorum ne se trouve pas à l'extérieur de la boîte, mais sur le revers du couvercle (fig. 19a) qui, d'autre part, est de type coulissant, selon la tradition de ce genre de reliquaires, et ne comporte donc pas de charnières[78]. Cela veut dire que la scène n'était pas exposée aux regards des fidèles, sauf au moment du dévoilement de l'objet, opération que l'on suppose assez rare, compte tenu de la fragilité du contenu. Quand la boîte était rangée et pendant son transport, la seule surface visible était celle de l'avers du couvercle présentant une croix comme unique sujet[79] (fig. 19c). Cette croix exprime explicitement sa double valence symbolique : le monticule sur lequel elle a été dessinée évoque le rocher du Calvaire, lieu de supplice du fils de Dieu ; les lettres alpha et oméga et les rayons qui croisent diagonalement l'instrument du martyre rappellent la nature divine du Christ, principe et fin de l'univers. En termes de visibilité, en somme, le signe de la croix aux multiples significations théologiques prévaut au détriment de la Crucifixion proprement dite, qui ne se laissait admirer qu'occasionnellement.

77 Boris Ulianich, « Il Cristo crocifisso rivestito del colobium o della tunica (secoli VI–XIII) », dans Parente/Ulianich, 2007 (note 1), p. 169–170 ; Massimo Bernabò, « Miniature e decorazione », dans id. (éd.), *Il Tetravangelo di Rabbula, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. I, 56: l'illustrazione del Nuovo Testamento nella Siria del VI secolo*, Rome 2008, p. 79–112, en particulier p. 108–110, pl. XXVI.

78 Anatole Frolow, *Les Reliquaires de la Vraie Croix*, Paris 1965, p. 102–103.

79 Morello, 1996 (note 76), p. 325.

20 *Évangile de Rabbula*, Crucifixion, VIe siècle, peinture sur parchemin, 24 × 37 cm, Florence, bibliothèque Laurentienne, cod. Plut. I 560, f° 13 v°

Au début du VIIIe siècle, l'image iconique du Crucifix fait son entrée triomphale au-dessus de l'abside de l'église romaine de Santa Maria Antiqua[80]. Quelques années plus tard, dans la chapelle de Théodote, qui se trouve juste à côté, une Crucifixion monumentale occupe la place principale de l'espace à disposition[81] (fig. 21). Sur les parois latérales se déploie le martyre des saints titulaires de la chapelle, Cyr et Julitte, qui reçoivent les honneurs à travers une série d'épisodes évoquant leurs supplices (fig. 22). L'image sanglante de la mort du petit Cyr suffit à comprendre que les temps ont changé.

80 Ursula Nilgen, « The Adoration of the Crucified Christ at Santa Maria Antiqua and the Tradition of Triumphal Arch Decoration in Rome », dans *Santa Maria Antiqua al Foro Romano cento anni dopo*, éd. par John Osborne, J. Rasmus Brandt et Giuseppe Morganti, actes, Rome, British School at Rome, 2000, Rome 2004, p. 129–135.

81 Giulia Bordi, « La cappella del *primicerius* Teodoto », dans id., Maria Andaloro et Giuseppe Morganti (éd.), *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, Milan 2016, p. 260–269, ici p. 261.

21 Rome, Sainte-Marie Antiqua, chapelle de Théodote, *Crucifixion*, milieu du VIIIe siècle, peinture murale

22 Rome, Sainte-Marie Antiqua, chapelle de Théodote, *Martyre de Cyr*, milieu du VIe–VIIIe siècle, peinture murale (détail)

Crédits

Cover

© Cliché Rufus46, 24 août 2014, CC, Giulia Puma

Raphaël Demes

1 © Dominik Matus, 23.02.2017, CC BY-SA 4.0
2 © David Ferrand, 25.05.2017
3 © Sailko, 29.11.2013, CC BY 3.0
4 © Dominik Matus, 23.02.2017, CC BY-SA 4.0
5 © Roger Culos, 05.10.2015, CC BY 3.0
6 © Incola, 26.08.2013, CC 3.0
7 © Sailko, 30.04.2016, CC BY-SA 4.0

Simone Piazza

1 © Photo de l'auteur
2 © Photo de l'auteur
3 © Raffaele Garrucci, *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*, Prato1880, t. VI, pl. 479, no 15
4 © F. Deichmann, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 1967, II, pl. 16, fig. 49
5 © F. Deichmann, *Repertorium der christlich-antiken Sarkophage*, 1967, II, pl. 19, fig. 61
6 © A. Bosio, *Roma subterranea novissima*, I, 1659, p. 191
7 © *Aurea Roma. Dalla città pagana alla città cristiana*, cat. exp., S. Ensoli, E. La Rocca (dir.), Rome 2000, p. 605, fig. 306
8 © Photo de l'auteur
9 © Photo de l'auteur
10 © A. Ruggiero, « Teologia e simbologia nell'immagine della Croce… », dans H. Brandenburg, L. Ermini Pani (dir.), *Cimitile e Paolino di Nola : la tomba di S. Felice e il centro di pellegrinaggio : trent'anni di ricerche*, 2003, p. 265, fig. 7
11 © Photo de l'auteur
12 © Photo de l'auteur
13 © V. N. Zalesskaya, « Plate with Angels Flanking Cross (B6) », dans Y. Pianitsky et al. (dir.), *Sinai Byzantium Russia*, 2000, p. 51
14 © A. Grabar, *Les ampoules de Terre sainte (Monza, Bobbio)*, 1958, pl. XVIII.

Peu d'objets du Moyen Âge latin et byzantin ont été aussi largement étudiés que les croix. Présentes dans les usages liturgiques et dévotionnels, collectifs et privés, elles apparaissent en filigrane ou en surplomb dans un grand nombre de pratiques sociales et politiques. Elles marquent les lieux, dont elles signalent la sacralité, la qualité mémorielle ou la puissance protectrice. En tant que motifs, elles investissent tous les supports, des vêtements aux monnaies, des broches aux plats de reliures, des vitraux aux absides des églises. Centrales, ces croix le sont plus que tout autre objet dans le monde médiéval, mais à quel titre et de quelle façon ?

Dans la représentation médiévale du fonctionnement du monde, la croix est la matrice à travers laquelle passe l'ensemble de la Création. Elle est aussi le premier *signum*, signe efficace, qui suffit, par sa seule présence, à signifier mais aussi à accomplir le salut, puisqu'on lui confère le pouvoir de transformer la matière et le devenir du monde.

Les contributions présentées dans cet ouvrage proposent d'interroger ce qui, de la croix comme signe et matrice, a été institué en qualité ontologique puis décliné dans les modèles de représentation de la culture médiévale. L'originalité vient de ce que ces enquêtes opèrent un renversement de perspective et interrogent ces qualités essentielles à partir des œuvres d'art, des pratiques sociales et des modèles intellectuels et spatiaux qu'elles ont contribué à élaborer.

Emplacement
code barre

arthistoricum.net
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN