



HAL
open science

Un dialogue entre l'humain et le divin. Les paroles monumentales à Saint-Clément (1118) et à Sainte-Marie-du-Transtévère (v. 1143) à Rome

Raphaël Demès

► **To cite this version:**

Raphaël Demès. Un dialogue entre l'humain et le divin. Les paroles monumentales à Saint-Clément (1118) et à Sainte-Marie-du-Transtévère (v. 1143) à Rome. *Revue d'Auvergne*, 2019, La voix à l'époque romane, 2018-2 (627). hal-03620025

HAL Id: hal-03620025

<https://hal.science/hal-03620025>

Submitted on 25 Mar 2022

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

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

Un dialogue entre l'humain et le divin. Les paroles monumentales à Saint-Clément (1118) et à Sainte-Marie-du-Transtévère (v. 1143) à Rome

Raphaël DEMES

Université de Bourgogne Franche-Comté - UMR 7366 Centre Georges Chevrier

Chargé de cours à l'UBFC

Résumé

Les formules textuelles inscrites dans les décors basilicaux de Saint-Clément (1118) et Sainte-Marie-du-Transtévère (v. 1143) à Rome nous invitent à réfléchir sur la présence, le pouvoir et la portée de la voix dans l'espace ecclésial. Déroulées sur des phylactères ou inscrites en lettres d'or sur la conque absidale, les paroles tirées des textes saints, les légendes et les dédicaces participent à fonder l'auctoritas du discours visuel. Les voix pérennisées des prophètes, des apôtres, du Christ et de l'Église contribuent à la monumentalité d'un décor qui s'anime et est réactualisé au rythme des liturgies. Nous proposons d'envisager ces inscriptions comme la cristallisation de contextes historiques dans lesquels l'Église s'impose comme un intermédiaire nécessaire entre l'humain et le divin, telle une voie privilégiée pour rejoindre le Christ.

Mots-clés : San Clemente, Santa Maria in Trastevere, Rome, mosaïques, Église, liturgie.

Abstract

The textual formulas inscribed in the basilical decors of San Clemente and Santa Maria in Trastevere at Rome, encourage to think about the presence, the power and the significance of the voice in ecclesial spaces. Unrolled on phylacteries or inscribed in gold letters on apsidal conch, the words from sacred texts, but also the legends and the dedications aim to establish the auctoritas of the visual discourse. Perpetuated voices of the prophets, apostles, of Christ and the Church take part in the monumentality of the decor. These inscribed voices animate and update the decor at the rythme of liturgies. We propose to consider these inscriptions as crystallization of historic contexts. The Church stands out as a necessary intermediary between human and divine, as a privileged way to reach Christ.

Keywords: San Clemente, Santa Maria in Trastevere, Rome, mosaics, Church, liturgy.

Si la voix est éphémère, les paroles prononcées peuvent perdurer de différentes manières. Leur transcription visuelle permet leur diffusion et leur exposition au sein d'un espace et par-delà le temps. La voix devient ainsi visible. Nous proposons d'envisager le rapport entre temps et espace en jeu dans la voix à travers des paroles monumentales dans des décors en mosaïque à Rome dans la première moitié du XII^e siècle. Les basiliques Saint-Clément (1118) et Sainte-Marie-du-Transtévère (v. 1143) vont nous permettre de réfléchir sur les moyens et les enjeux des paroles rendues visibles en contexte ecclésial. Déroulées sur des phylactères ou inscrites en lettres d'or sur la conque absidale, les paroles tirées des textes saints, les *tituli* des figures et les inscriptions dédicatoires offrent de précieux témoignages du discours visuel de l'Église à Rome au XII^e siècle.

1. Le rythme de la parole et du discours sur la conque absidale de Saint-Clément (1118).

Les mosaïques du chœur de la basilique Saint-Clément à Rome ont été réalisées vers 1118, sous le pontificat de Pascal II (1099-1118)¹. Répartis sur la conque et l'arc absidal de l'édifice, les éléments figurés sont distribués symétriquement autour d'un axe vertical ponctué de trois figures christiques (**fig. 1**). Au-dessus de l'autel, le Christ est rendu présent à travers l'Agneau



Fig. 1. : Vue actuelle de l'arc et de la conque absidale de Saint-Clément, Rome, 1118. Photographie prise le 06/04/05 par Dnalor 01, licence CC BY-SA 3.0

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rom,_Basilika_San_Clemente,_Apsis_1.jpg?uselang=fr

apocalyptique puis son corps souffrant est exposé sur la Croix couronnée de la main de Dieu. Sur l'intrados de l'arc absidal, le chrisme flanqué des lettres *alpha* et *omega* est placé à la base de l'*imago clipeata* du Christ bénissant entouré d'étoiles au sommet de l'arc absidal. L'arc couronne l'autel et, par extension, le corps du Christ glorieux autour duquel le décor est organisé. De fait, le Christ forme le pivot d'une composition dans laquelle les éléments figurés répondent aux inscriptions. Ces dernières soulignent principalement les contours des supports du décor. Aux retombées de l'arc, les vues des fortifications orfèvrées de Bethléem et Jérusalem marquent les extrémités d'un cortège d'agneaux qui se rassemblent autour de l'*Agnus Dei*. Les douze agneaux sortent des cités célestes et convergent vers l'animal sacrificiel comme pour l'écouter, pour se nourrir du Verbe de Dieu. Le thème de la parole se retrouve dans l'inscription dédicatoire gravée sur le dossier de la cathédre placée derrière l'autel, dans l'axe de l'agneau². Le cardinal-prêtre Anastase (v. 1099-1125) a fait construire la basilique supérieure et a probablement participé à la composition du décor en mosaïque traversé horizontalement par une inscription en lettres blanches sur fond bleu³. Placé au-dessus du cortège d'agneaux, le texte versifié fait également résonner la voix de l'Église. La répétition des caractères et la séparation des mots par des points apportent une certaine dynamique visuelle renforcée par le mouvement centripète des agneaux. Le temps du parcours des apôtres rejoignant l'agneau apocalyptique est mis en parallèle avec le temps de la parole monumentalisée dans l'inscription.

Quatre croix encadrent le texte composé de deux doubles vers en hexamètres léonins.

+ ECCLESIAM CRISTI VITI SIMILABIMUS ISTI + DE LIGNO CRUCIS IACOBI
DENS IGNATI(Q)UE IN SUPRA SCRIPTI REQUIESCUNT CORPORE CRISTI +
QUAM LEX ARENTEM SET CRUS FACIT E(SS)E VIRENTE(M) +

Dans le distique central, il est fait mention des reliques contenues originellement dans la conque absidale⁴. Un glissement est opéré entre le contenant et le contenu ainsi qu'entre le support et le décor ordonné autour de la Crucifixion. L'impact de la scène est renforcé par un reste saint, « l'éclat de la Vraie Croix » (« *de ligno crucis* ») intégré dans la conque absidale désignée comme le « corps du Christ » (« *corpore cristi* »)⁵. Les reliques des saints Jacques († 44) et Ignace (35-113) mettent, quant à elles, en évidence une autre facette du contexte de réalisation de ces mosaïques. La première figure fait référence aux origines apostoliques de l'Église romaine tandis que l'évêque d'Antioche, Ignace, incarne l'autorité épiscopale⁶. La voix de ce dernier semble ainsi retentir à travers le texte étroitement lié aux reliques. Dès lors, le rayonnement des restes saints amplifie la portée d'un discours visuel basé sur le thème du renouveau apporté par le sacrifice du Christ. La réunion des deux hémistiches latéraux du texte va dans ce sens et ajoute un niveau de lecture supplémentaire au décor en comparant l'Église à

« ce » (*isti*) sarment de vigne que « la Loi dessèche » mais que « la Croix fait reverdir »⁷. L'Église renouvelée durant la Réforme s'oppose au judaïsme et s'impose comme un intermédiaire nécessaire guidant les fidèles vers la « bonne » interprétation des figures et des Écritures⁸.

Dans l'axe de l'*Agnus Dei* coulent les quatre bras du Fleuve de Vie⁹ qui arrose le nouvel Éden et abreuve notamment un couple de cerfs assoiffés de vie éternelle¹⁰. Derrière ces derniers, deux paons affrontés encadrent la partie centrale. Ils protègent l'accès au fleuve dont le flot ininterrompu évoque les eaux vives du Jourdain, le fleuve « qui descend » selon Origène (v. 185-v. 253)¹¹. Le fleuve du baptême de Jésus annonce le Fleuve de Vie apocalyptique qui « brillant comme du cristal, jaillissait du trône de Dieu et de l'agneau »¹² assimilant alors la Croix au trône du Christ, nouvel Adam. Annoncé par les quatre Évangiles¹³, le Christ est présenté comme le fleuve qui purifie l'humanité du Pêché originel et étanche la soif des Élus dans le Royaume de Dieu. Derrière les deux paons, également gardiens du distique central, des pasteurs rassemblent leurs troupeaux comme le Christ réunit ses brebis marquées du sceau baptismal. Les bergers encadrent la partie centrale de la composition, lieu de la transmission du Verbe de Dieu par l'intermédiaire des Évangiles et des clercs poursuivant la mission apostolique.

Des quatre bras du Fleuve de Vie jaillit une feuille d'acanthé sur laquelle sont perchés deux perroquets. Associés à l'obéissance et à la piété dans le bestiaire médiéval, ces oiseaux incarnent un modèle de vie vertueuse pour le fidèle engagé sur la voie du salut¹⁴. La feuille d'acanthé laisse d'abord s'échapper deux rinceaux principaux, qui donnent eux-mêmes naissance à une série de rinceaux enroulés. Ces derniers produisent différentes fleurs colorées, des corbeilles de fruits ainsi que des vases en forme de canthare, de calice et de ciboire. Les contenants des espèces consacrées et donc du corps du Christ (re)naissent à partir des rinceaux de la *Cruce florida* (**fig. 2**). L'acanthé centrale crée également deux rinceaux formant une mandorle protectrice autour de Marie et Jean, avant de se croiser derrière l'instrument de la Passion et de dessiner une seconde mandorle autour du bras supérieur de la Croix. Celle-ci sert de support au corps souffrant du Christ entouré de douze colombes qui témoignent du sacrifice et font écho aux agneaux du bandeau inférieur. Les animaux se réunissent autour du Christ qui s'est « abaissé, devenant obéissant jusqu'à la mort [...] c'est pourquoi Dieu l'a souverainement élevé et lui a conféré le Nom qui est au-dessus de tout nom »¹⁵. La paix apportée par le sang est synonyme d'une réconciliation entre les créatures des eaux, du ciel et de la terre¹⁶ et d'un nouvel ordre dans l'univers réorganisé autour du Christ rédempteur. « Perdu par le bois, c'est par le bois qu'il [le Verbe de Dieu] est redevenu visible pour tous montrant en lui-même la hauteur, la



Fig. 2. : Détail de la Crucifixion, conque absidale de Saint-Clément, Rome, 1118.

Photographie prise le 07/09/06 par Rita 1234, licence CC BY-SA 3.0,

[https://commons.wikimedia.org/wiki/San_Clemente_\(Rome\)?uselang=fr#/media/File:Roma_San_Clemente_Abside_Mosaico_Dettaglio4.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/San_Clemente_(Rome)?uselang=fr#/media/File:Roma_San_Clemente_Abside_Mosaico_Dettaglio4.JPG)

longueur, la largeur et la profondeur » selon Irénée de Lyon (v. 130-202)¹⁷. De fait, le module du rinceau est répété et adapté à la courbure du support afin de donner à voir un univers harmonieux, ordonné, « orné » par et pour Dieu. Dans ce contexte, l'ornement est synonyme

d'une mise en ordre des éléments sur la conque absidale qui prend ici une dimension cosmique¹⁸. Les cinquante rinceaux d'acanthé traduisent la diffusion du Verbe de Dieu ordonnateur au sein d'un univers marqué par la mise en présence du Christ. « L'éclat de la Vraie Croix » contenu dans la conque et la figuration du Christ souffrant mettent en relief le bois de la Croix-Arbre de Vie apportant la mesure du cosmos.

Au-delà des dimensions, le terme « mesure » peut être envisagé au sens musical¹⁹. Les sons s'échappent de la feuille d'acanthé et se diffusent dans une périphérie qui « musicalise » la « note formelle » apportée ici par la « cellule » du rinceau enroulé en reprenant les termes de Jean-Claude Bonne²⁰. Les bras démultipliés de la Croix-Arbre de Vie régissent le cosmos présenté comme un univers « orné », ordonné par le Verbe de Dieu musicalisé autour de la Croix. De la même manière, dans les psautiers carolingiens étudiés par Isabelle Marchesin, la musique exprime l'ordre divin et rassemble les diverses créatures au sein d'un ensemble harmonieux²¹. La répétition et la modulation des rinceaux produit une dynamique à la fois régulière et variée, un rythme visuel comparable à la « calligraphie musicale » mise en évidence dans les psautiers²². « La structure rythmique du discours »²³ appliquée à la calligraphie, en particulier aux lettrines psalmiques, donne à voir le Verbe de Dieu qui, à Saint-Clément, est traduit visuellement par la mise en ordre des rinceaux. La Croix forme le pilier du décor et le Christ, le pivot d'une composition basée sur une tension entre le centre et la périphérie. L'axe central est caractérisé par la stabilité, le silence et la méditation à partir du Christ souffrant alors que les parties latérales organisent plusieurs types de sons. Les bergers semblent crier pour rassembler leurs troupeaux, les agneaux bêlent, les oiseaux battent des ailes et chantent près de divers récipients et de fleurs en cours de transformation. Assis sur les rinceaux inférieurs, les Pères de l'Église écrivent et enseignent sous des *putti* qui chevauchent des dauphins et soufflent dans des trompettes annonçant probablement les anges soufflant dans les sept trompettes de l'Apocalypse²⁴. Selon Jean-Claude Schmitt, « la *musica* régit le monde, l'ordre caché des correspondances entre tous ses éléments mais aussi ses apparences et ses couleurs [...] Même si les images ne chantent pas au sens propre, elles font entendre une musique des formes et des couleurs »²⁵. La *musica* révèle l'ordre divin et compose un univers sonore comparable à un chœur célébrant les louanges de Dieu, ce qui entre en résonance avec la liturgie relayée par l'image²⁶.

2. La voix pérennisée sur l'arc absidal de Saint-Clément

Le discours visuel se poursuit sur l'arc absidal dont l'intrados est orné de deux festons fleuris

réunis par un médaillon blanc et bleu. Ce dernier est frappé du chrisme flanqué des lettres *alpha* et *omega*²⁷. Les contours de l'arc sont soulignés par une double bordure composée au niveau inférieur, d'une frise imitant une série de pierres précieuses enchâssées sur un ruban rouge. Les saphirs, les émeraudes et les perles sont associés à de grandes lettres dorées inscrites sur un fond bleu afin de renforcer la valeur de l'inscription divisée ou réunie au sommet de l'arc absidal par le « portrait » en buste du Christ bénissant. Le texte fait référence à l'hymne du *Gloria*, entonnée d'abord durant l'office de Noël avant d'être introduite dans le canon de la messe²⁸. À l'égal des agneaux et de l'inscription en lettres blanches sur fond bleu précédemment étudiée, les paroles fixées sur l'arc absidal relient les cités célestes de Bethléem et Jérusalem et diffusent une promesse de paix « aux hommes de bonne volonté »²⁹. La reprise du chant des anges à la Nativité correspond alors à la mission apostolique poursuivie par le clergé situé au cœur du dialogue entre l'humain et le divin.

La valeur de l'inscription développée sur la courbure orfèvrée de l'arc absidal est renforcée par l'insertion d'une citation d'un passage apocalyptique, à la manière d'une gemme enchâssée entre des pierres précieuses³⁰.

GLORIA IN EXCELSIS DEO SEDENTI SUP(ER) THRONUM / ET IN TERRA PAX
HOMINIBUS BON(A)E VOLUNTATIS

De fait, l'incise *sedenti sup(er) thronum* évoque le rassemblement des Quatre Vivants rendant « gloire, honneur et action de grâce à celui qui siège sur le trône » de l'Agneau³¹. Les Évangélistes désignés dans le texte apparaissent d'ailleurs sous leurs formes animales autour du Christ de la Seconde Parousie au sommet de l'arc³². Le texte inscrit en lettres dorées fait l'intermédiaire entre le corps souffrant du Christ exposé sur la Croix et le Christ bénissant qui trônent respectivement sur la Croix-Arbre de Vie et sur une sphère couronnée d'étoiles. Une autre référence au trône de Dieu est mentionnée sur le phylactère de la figure d'Isaïe, placé au-dessus du mot *Gloria* et de la vue de Bethléem (**fig. 3**). Le prophète « vit le Seigneur assis sur un trône très élevé »³³ et répond alors aux paroles de son pendant Jérémie qui reconnaît, quant à lui, « Dieu, auquel nul autre n'est comparable »³⁴ (**fig. 4**). Dès lors, les mots des prophètes témoignent d'une théophanie et semblent s'envoler en direction du Christ glorieux qui se manifeste dans un médaillon sur des nuées colorées. Le Christ victorieux de la mort marque le sommet d'un axe vertical qui part de l'autel surmonté de l'*Agnus Dei* trônant sur le Mont Sion, lui-même surmonté d'une seconde figure sacrificielle. Cet axe souligné par la Croix dirige le regard et l'attention du fidèle vers l'annonce de la manifestation du Fils de Dieu à la fin des temps.



Fig. 3. Détail des figures de Paul, Laurent et Isaïe, arc absidal de Saint-Clément, Rome, 1118. Photographie prise le 07/09/06 par Rita 1234, licence CC BY-SA 3.0, [https://commons.wikimedia.org/wiki/San_Clemente_\(Rome\)?uselang=fr#/media/File:Roma_San_Clemente_Abside_Mosaico_Dettaglio1.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/San_Clemente_(Rome)?uselang=fr#/media/File:Roma_San_Clemente_Abside_Mosaico_Dettaglio1.JPG)

Entre les prophètes et les Évangélistes, deux couples de figures, assises près de palmier-dattiers, semblent dialoguer comme l'indiquent les inscriptions sous leurs pieds. Ces empreintes de l'oralité éclairent d'abord le sens de la scène figurée dans la partie gauche de l'arc où Paul

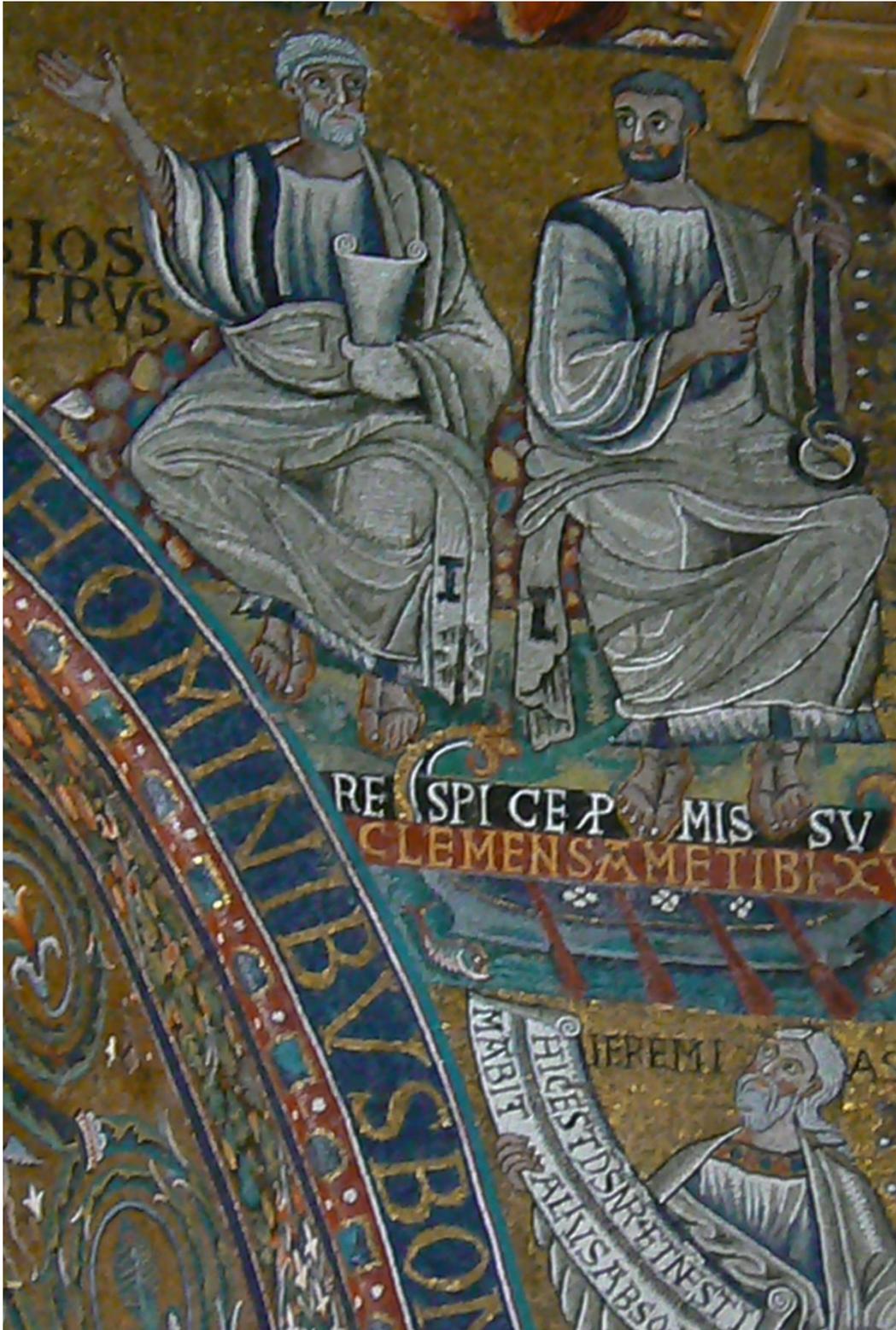


Fig. 4. : Détail des figures de Pierre, Clément et Jérémie, arc absidal de Saint-Clément, Rome, 1118. Photographie prise le 07/09/06 par Rita 1234, licence CC BY-SA 3.0, [https://commons.wikimedia.org/wiki/San_Clemente_\(Rome\)?uselang=fr#/media/File:Roma_San_Clemente_Abside_Mosaico_Dettaglio2.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/San_Clemente_(Rome)?uselang=fr#/media/File:Roma_San_Clemente_Abside_Mosaico_Dettaglio2.JPG)

met en évidence le martyr du diacre romain Laurent († 258)³⁵ (fig. 3). Vêtu de sa tunique sacerdotale, Laurent porte une croix hampée dans la main gauche et désigne de l'autre main,

l'instrument de son supplice. Le grill sous lequel se déroule le texte en lettres blanches sur fond bleu est associé à la Croix ponctuée de colombes et au code chromatique de l'inscription absidale constituant l'assise de la composition. Dans la partie droite de l'arc, Pierre désigne le Christ « promis » et s'adresse à son successeur sur le siège épiscopal, le martyr saint Clément († 98) qui présente une ancre, instrument de son supplice³⁶ (**fig. 4**). Au-delà du martyr, le clergé réformé a distingué Clément en tant qu'auteur de l'*Épître de Clément aux Corinthiens* (v. 95), une figure associée au rétablissement de l'ordre dans les communautés chrétiennes de Corinthe³⁷. Cette volonté de renforcement de la hiérarchie ecclésiastique va de pair avec l'exaltation des origines apostoliques de l'Église romaine représentée par Pierre et Paul ainsi qu'avec les martyrs Clément et Laurent incarnant des officiants exemplaires. La vigne renouvelée par la Croix et les martyrs romains des premiers siècles font résonner la voix de l'Église réorganisée au début du XII^e siècle. Les bras de la Croix-Arbre de Vie ordonnent les éléments selon un schéma dérivé du diagramme de l'arbre, un outil mnémotechnique commun dans l'enseignement scolastique³⁸. Dès lors, le bestiaire figuré devait participer à la méditation des clercs, à la libération de leur voix intérieure tout en servant de support aux sermons délivrés aux fidèles dans le monastère urbain de Saint-Clément. L'iconographie est « présente » dans l'espace et participe à « l'existence » du rituel dans le temple de Dieu, au même titre que les textes lus et/ou chantés, les prières, les objets liturgiques et les fidèles rassemblés autour des officiants³⁹.

3. Le discours ecclésiologique des mosaïques de Sainte-Marie-du-Transtévère (v. 1143)

Le décor absidal de la basilique Sainte-Marie-du-Transtévère réalisé vers 1143 s'articule quant à lui autour de la figuration du Christ trônant près de Marie⁴⁰ (**fig. 5**). Vêtue d'une tunique dorée bordée d'éléments orfèvrés, Marie présente un phylactère sur lequel est inscrit un texte précieux en lettres dorées sur fond bleu (**fig. 6**). L'inscription réunit plusieurs passages du *Cantique des Cantiques* et peut être traduite par : « Sa main gauche repose sous ma tête, sa main droite me serre »⁴¹. Ces paroles répondent à une autre référence au même recueil puisque le texte présenté sur les feuillets du codex ouvert du Christ correspond à : « Viens, mon élue, j'édifierai mon trône en toi »⁴². Assis sur un trône-autel aux montants orfèvrés, le Christ est présenté comme trônant dans la nouvelle basilique mariale reconstruite et ornée sous le pontificat d'Innocent II (1130-1143). Comme l'indique l'inscription dédicatoire au-dessus de la frise d'agneaux, l'église dédiée à la mère de Dieu brille désormais d'un nouvel éclat grâce à Innocent II⁴³.



Fig. 5. : Vue actuelle de l'arc et de la conque absidale de Sainte-Marie-du-Transtévère, Rome, v. 1143, Photographie prise le 14/02/13 par Ben Skála, Benfoto, Licence GNU Free Documentation, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Benfoto-Roma2013-039.jpg?uselang=fr>

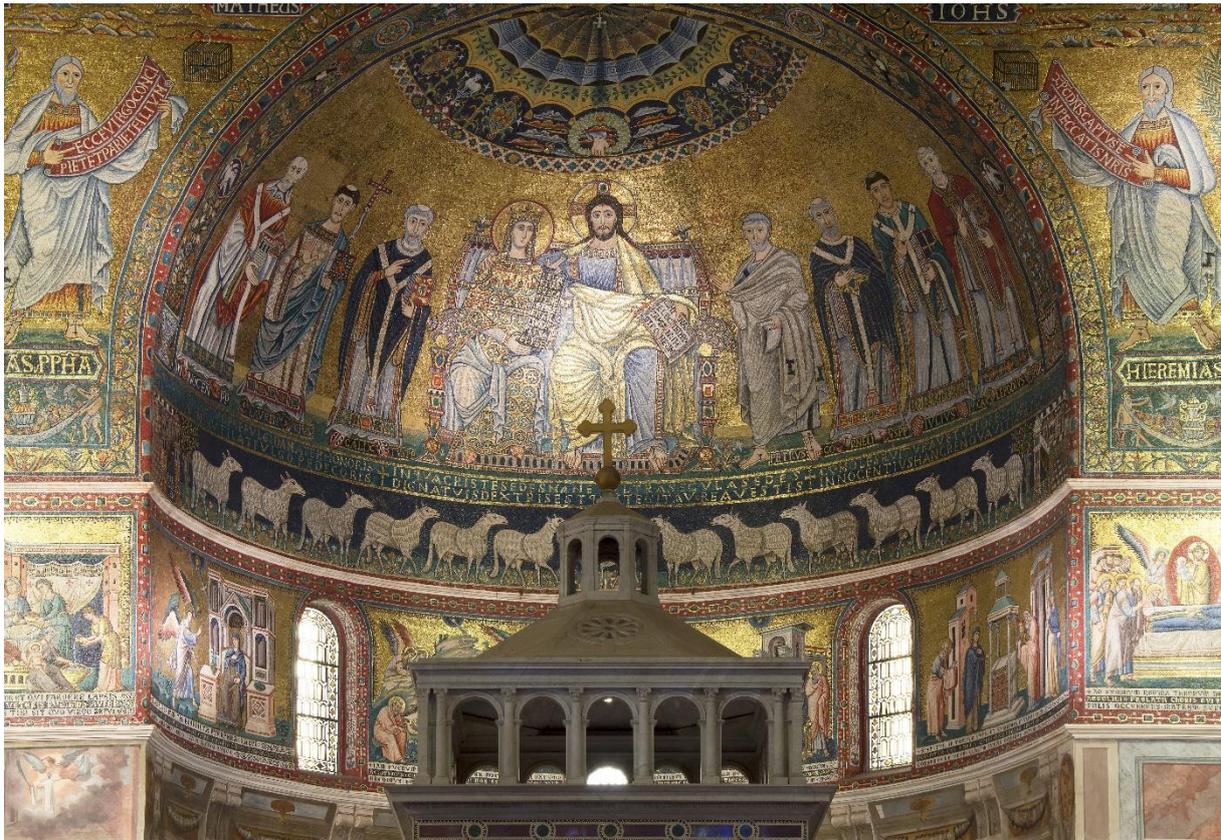


Fig. 6 : Détail de la conque absidale de Sainte-Marie-du-Transtévère, Rome, v. 1143, Photographie prise le 26/04/15 par Livioandronico2013, licence CC BY-SA 4.0 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Maria_in_Trastevere_-_Apse.jpg?uselang=fr

+ HEC IN HONORE TUO PREFULGIDA MATER HONORIS / REGIA DIVINI
RUTILAT FULGORE DECORIS + IN QUAE C(H)RISTE SEDES MANET ULTRA
SECUA SEDES + DIGNA TUIS DEXTRIS EST QUAE(M) TEGIT AUREA VESTIS +
CU(M) MOLES RUITURA VETUS FORET HINC ORIUNDUS / INNOCENTIUS
HANC RENOVAVIT PAPA SECUNDUS +

En effet, la basilique cristallise un contexte historique particulier puisque sa « renaissance » a été opérée entre 1138 et 1143 durant la seconde partie du pontificat d'Innocent II⁴⁴. À la mort de son rival l'antipape Anaclet II (1130-1138), soutenu par le clergé romain et les Normands, le pape revint à Rome pour reprendre officiellement son siège et légitimer l'exercice de son pouvoir récemment retrouvé. La restauration de l'édifice marial (*regia* dans l'inscription) dans le quartier du Trastevere est étroitement liée à la restauration de la dignité de l'*Ecclesia*, elle-même associée à *Maria Ecclesia* et à la *sponsa Ecclesia*⁴⁵.

Marie incarne l'Église, l'Épouse et la Reine des cieux, resplendissante, ce qui va dans le sens de la désignation de l'église-Église lumineuse par les termes *rutilat* et *fulgore* dans la première partie de la dédicace⁴⁶. Dans son commentaire du *Cantique des Cantiques*, Bruno de Segni (1045-1123) emploie le terme *rutilat* pour qualifier l'Église radieuse, comme « ornée » de

vertus selon l'interprétation de Stefano Riccioni⁴⁷. Encadré de croix, le vers central est comme enchâssé dans l'inscription en lettres dorées sur un fond bleu bicolore. La référence « au trône » apocalyptique⁴⁸ et la répétition du terme *sedes* accentuent la valeur du trône, « un siège au-delà du temps » et orné de pierres précieuses comme un autel et à l'image des fortifications de la Jérusalem céleste⁴⁹. Dans la troisième partie du texte, il est question de l'édifice qui menaçait de s'effondrer avant l'intervention du pape Innocent II, figuré sur la conque absidale en porteur de maquette. Offerte à la *plebes dei*, l'église est présentée au Christ et à Marie sous la forme d'un modèle réduit qui justifie, par là même, la présence du pape au sein du cortège. À la droite de Marie, la figure du pape Calixte I^{er} (217-222) évoque la *domus ecclesiae* du III^e siècle et représente l'Église tout comme saint Laurent vêtu de sa tunique sacerdotale. Les codex aux plats orfèvrés qu'ils portent sont ainsi placés au même niveau que l'église présentée par Innocent II tout en faisant écho au manuscrit porté par le prêtre Calépode († 232), le pendant d'Innocent II. Le pape Jules I^{er} (337-352) fait quant à lui référence à la basilique du IV^e siècle alors que la figure du pape Corneille (251-253) met en lumière l'Église bouleversée par les persécutions. En s'inscrivant dans cette succession de représentants du Siège apostolique, Innocent II affirme son autorité et fait d'autant plus retentir la voix de l'Église restaurée à la fin des années 1130. Un effet de résonance visuelle est produit par la répétition des figures individualisées, par un phénomène d'écho entre les noms placés aux pieds de chaque figure et la dédicace et plus généralement, entre les éléments figurés et textuels sur la conque absidale. Le rythme visuel du décor relaye les gestes, les paroles et les prières au sein d'un édifice animé par la liturgie.

Sur les retombées de l'arc absidal, les mots inscrits sur les phylactères des prophètes Isaïe et Jérémie semblent s'envoler vers Mathieu et Jean, figurés sur des nuées colorées près de Luc et Marc dans les écoinçons. Les Évangélistes sont rassemblés autour d'une croix dorée encadrée des lettres *alpha* et *omega* puis des sept chandeliers pour les sept Églises mentionnées dans l'Apocalypse⁵⁰. Près des deux prophètes, deux oiseaux en cage offrent une image de l'âme retenue par le carcan corporel⁵¹ tandis que les paroles fixées sur le phylactère d'Isaïe font allusion à l'Annonciation⁵² (**fig. 7**). Le texte évangélique repris dans un chant de l'antienne du premier dimanche de l'Avent ne répond pas à la formule *Hic est Deus noster* mais à un passage des Lamentations sur le phylactère de Jérémie⁵³. Selon S. Riccioni, il est possible que les deux textes révèlent l'opposition de l'Église romaine aux Juifs et aux hérétiques au milieu du XII^e siècle⁵⁴. Le chercheur pense davantage à une composition visant à présenter l'Église comme la gardienne du Verbe de Dieu guidant les fidèles vers la « bonne » interprétation des Écritures⁵⁵. Perché sur une branche de palmier au-dessus d'Isaïe, le phénix trône à la manière du Christ et



Fig. 7 : Détail de la figure d'Isaïe et du phénix, arc absidal de Sainte-Marie-du-Transtévère, Rome, v. 1143, Photographie personnelle prise le 10/07/11.

de Marie au cœur de l'abside et présente son corps glorieux sur un fond doré. L'oiseau éternel regarde en direction de l'âme prisonnière de la chair et du Christ triomphant de la mort, annonçant ainsi la résurrection des Justes et par extension, la réunion du corps et de l'âme dans l'Éden retrouvé. Les paroles monumentales dans le décor pourraient d'ailleurs entrer en écho avec le dernier chant du phénix entonné à l'aube d'une nouvelle série d'aurores dans le poème de Lactance⁵⁶.

Ainsi, les inscriptions enchâssées sur les décors en mosaïque des basiliques Saint-Clément et Sainte-Marie-du-Transtévère correspondent à une certaine pétrification de la voix de l'Église à Rome au XII^e siècle. La temporalité de la parole se trouve dépassée par sa monumentalisation qui fixe et pérennise son efficacité dans un lieu perpétuellement animé par les commémorations. Les paroles monumentales cristallisent le discours de l'Église qui résonne, aujourd'hui encore, et contribue à l'instauration d'un dialogue entre l'humain et le divin. Rythmée par la liturgie, la voix de l'Église réordonnée rassemble les brebis du Seigneur, transmet le Verbe de Dieu et guide le fidèle sur la voie du salut. Selon Bruno de Segni, « dans le temple [du Seigneur] rien n'est oisif et tout ce qui est écrit ou sculpté, est écrit pour notre doctrine. Les parois mêmes nous enseignent et d'une certaine façon nous parlent »⁵⁷.

¹ Parmi les travaux les plus récents sur la basilique Saint-Clément et son décor en mosaïque voir Joan Barclay Lloyd, « A New Look at the Mosaic of San Clemente » dans Anne J. Duggan, Joan Greatrex et Brenda Bolton (éd.), « Omnia Disce »: *Medieval Studies in Memory of Leonard Boyle, O.P.*, Aldershot, 2005, p. 9-27 ; Maria Andaloro, *Suburbio, Vaticano, Rione Monti (La Pittura medievale a Roma, 312-1431. Atlante – Percorsi visivi, I)*, Milan, 2006, n°14, S. Clemente, p. 167-190.

² Ursula Nilgen, « Texte et image dans les absides des XI^e-XII^e siècles en Italie » dans Robert Favreau (dir.), *Épigraphie et iconographie*, actes de colloque (Poitiers, 1995), Poitiers, 1996, p. 153-165, p. 160.

³ ANASTASIUS PRESBITER CARDINALIS HUIUS TITULI HOC OPUS CEPIT ET PERFECIT. Sur l'histoire de l'édifice et du monastère urbain de Saint-Clément voir J. B. Lloyd, *The Medieval Church and Canonry of S. Clemente in Rome*, Rome, 1989.

⁴ L'inscription est citée et commentée dans plusieurs études, notamment dans U. Nilgen, « Texte [...] », art. cit., p. 160 ; Stefano Riccioni, *Il mosaico absidale di S. Clemente a Roma: exemplum della Chiesa Riformata*, Spolète, 2006, p. 65.

⁵ Sur la conque absidale de Saint-Clément conçue comme une staurothèque voir en particulier Werner Telesko, « Ein Kreuzreliquiar in der Apsis? Überlegungen zum Konzept der mittelalterlichen Apsisdekoration von San Clemente in Rom », *Römische Historische Mitteilungen*, 36, 1994, p. 53-79 ; Albert Dietl, « Die Reliquienkondierung im Apsismosaik von S. Clemente im Rom » dans Renate L. Colella *et al.* (éd.), *Pratum romanum : Richard Krautheimer zum 100 Geburtstag*, Wiesbaden, 1997, p. 97-111 .

⁶ S. Riccioni, *Il mosaico [...]*, *op. cit.*, p. 67.

⁷ L'inscription a notamment été traduite par U. Nilgen dans « Texte [...] », art. cit., p. 160. Sur les rapports étroits entre les éléments textuels et figurés voir les réflexions de S. Riccioni sur « l'épiconographie » dans « Épiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne/Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* [En ligne], 12, 2008, mis en ligne le 29 juillet 2008, Consulté le 25 mai 2010. <https://cem.revues.org/7132#bodyftn29>

⁸ S. Riccioni, *Il mosaico [...]*, *op. cit.*, p. 78-79.

⁹ Les quatre fleuves du jardin d'Éden (Gn 2, 10-14) sont rappelés dans la description du Fleuve de Vie du nouvel Éden (Ap 22, 1).

¹⁰ Ps 42, 2.

¹¹ Origène, *Commentaire sur saint Jean, tome II, Livres VI et X*, Cécile Blanc (trad., éd.), Paris, 1970, VI, 220, p. 297.

¹² Ap 22, 1.

¹³ Cette idée a notamment été développée par Hippolyte de Rome (*Commentaire sur Daniel*, I, 17).

¹⁴ Arnaud Zucker, *Physiologos : le bestiaire des bestiaires*, Grenoble, 2004, p. 308-309.

¹⁵ Phil 2, 9-11.

¹⁶ Col 2, 19-20.

¹⁷ Irénée de Lyon, *Contre les hérésies, Livre V, t. II*, Adelin Rousseau, Louis Doutreleau et Charles Mercier (éd., trad.), Paris, 1969, V, 17, 4, p. 234-235.

¹⁸ Nous reprenons les réflexions proposées par Jean-Claude Bonne dans « Les ornements de l'histoire (à propos de l'ivoire carolingien de saint Rémi) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n°51-1, 1996, p. 37-70, p. 43-45.

Sur la notion d'ornementalité dans le décor de Saint-Clément voir *idem*, « De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome » dans John Ottaway (éd.), *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge*, actes de colloque (Saint-Lizier, 1995), Poitiers, 1997, p. 103-119.

¹⁹ Nous renvoyons également aux réflexions de J.-C. Bonne sur les rapports entre la bordure et le centre de l'ivoire carolingien de saint Rémi. Cf. J.-C. Bonne, « *Les ornements [...]* », art. cit., en part. p. 49, 65 et suiv.

²⁰ *Ibid.*, p. 49.

²¹ Isabelle Marchesin, *L'image organum. La représentation de la musique dans les psautiers médiévaux 800-1200*, Turnhout, 2000, p. 45.

²² *Ibid.*, p. 117. Sur la question de la perception et de la représentation du « rythme » dans la société médiévale voir le récent ouvrage de Jean-Claude Schmitt, *Les rythmes au Moyen Âge*, Paris, 2016.

²³ I. Marchesin, *L'image organum [...]*, *op. cit.*, p. 117-118.

²⁴ Ap 8-10. Hélène Toubert pense que le *putto* porteur de trompette est une transposition médiévale de la personnification antique des Vents, autrement dit une figure issue de l'iconographie funéraire ou astrologique (Hélène Toubert, *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris, 1990, p. 288).

²⁵ J.-C. Schmitt, *Les rythmes [...]*, *op. cit.*, p. 108.

²⁶ Sur la question des rapports étroits entre l'image et la liturgie voir en particulier Eric Palazzo, « La liturgie et les images » dans *idem*, *Liturgie et société au Moyen Age*, Paris, 2000, p. 150-176.

²⁷ Les deux lettres grecques font notamment référence à un passage de l'Apocalypse (Ap 22, 13).

²⁸ D'après Lc 2, 14. Sur la question de l'hymne du *Gloria* au XII^e siècle voir Bernard Capelle, « Le texte du '*Gloria in Excelsis*' », *Revue d'Histoire ecclésiastique*, 44, 1949, p. 439-457 ; Staale Sinding-Larsen, « Some Observations on Liturgical Imagery of the Twelfth Century », *Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia*, 8, 1978, p. 193-212, en part. p. 201-204 ; Joseph Dyer, « *Psalmi ante sacrificium* and the Origin of the Introit », *Plainsong and Medieval Music*, 20-2, 2011, p. 91-121, p. 98-99.

²⁹ U. Nilgen, « *Texte [...]* », art. cit., p. 156-157.

³⁰ La notion « d'enchâssement » dans le décor de Saint-Clément a été développée par J.-C. Bonne dans « *De l'ornement [...]* », art. cit., p. 115.

³¹ Ap 4, 9.

³² Mt 24, 30 ; Ap 1, 7.

³³ VIDI DOMINUM SEDENTEM SUP(ER) SOLIUM (Is 6, 1).

³⁴ HIC EST D(EU)S N(OSTE)R ET N(ON) ESTIMABIT(UR) ALIUS ABSQ(UE) ILLO (Baruch 4, 36).

³⁵ DE CRUCE LAURENTI PAULO / FAMULARE DOCENTI.

³⁶ RESPICE P(RO) MISSU(M) CLEMENS A ME TIBI CH(RIST)UM. U. Nilgen, « *Texte [...]* », art. cit., p. 161.

³⁷ Le texte a récemment été réédité dans Clément de Rome, *Épître aux Corinthiens*, Philippe Henne (éd.), Paris, 2013.

³⁸ S. Riccioni, *Il mosaico [...]*, *op. cit.*, p. 77. Sur la question des outils mnémotechniques et du travail de la mémoire au Moyen Âge voir Mary Carruthers, *Le livre de la mémoire. Une étude de la mémoire dans la culture médiévale*, Diane Meur (trad. fr.), Paris, 2002, p. 8-3, p. 92-94 [éd. orig. *idem*, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, 1990] ; *idem*, *Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et*

fabrication des images au Moyen Âge, Fabienne Durand-Bogaert (trad. fr.), Paris, 2002 [éd. orig. *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images (400-1200)*, Cambridge, 1998].

³⁹ Sur ces questions de la « présence » de l'image dans le lieu de culte voir E. Palazzo, *Liturgie [...]*, *op. cit.*, en part. p. 153-154.

⁴⁰ Parmi les travaux les plus récents sur la basilique Sainte-Marie-du-Transtévère et son décor en mosaïque voir Guglielmo Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Rome, 1967, II, p. 305-314, Pl. 229, 260-268 ; Dale Kinney, *S. Maria in Trastevere from its founding to 1215*, UMI Dissertation, Ann Arbor University, 1975 ; Daniel Russo, « *Sedes Christi, Madonna Avvocata* à Rome vers le milieu du XII^e siècle. La mosaïque d'abside de la basilique Sainte-Marie-du-Transtévère », *La Vierge à l'époque romane. Culte et représentations*, *Revue d'Auvergne*, n°542, 1997, p. 91-105 ; Serena Romano, *Riforma e tradizione, 1050-1198 (La Pittura medievale a Roma, 312-1431, vol. IV)*, Milan, 2006, p. 305-311.

⁴¹ LEVA EIUS SUB CAPITE MEO ET DEXTERA ILLIUS AMPLESABIT(UR) ME (Cc 2, 6, 8 ; 7, 3).

⁴² VENI ELECTA MEA ET PONAM IN TE THRONUM MEUM (Cc 4, 8).

⁴³ Ursula Nilgen, « *Textes [...]* », art. cit., p. 162.

⁴⁴ Parmi les travaux les plus récents sur ce contexte particulier voir John Doran et Damian Smith (éd.), *Pope Innocent II (1130-1143). The World vs the City*, Londres, 2016, p. 365 et suiv.

⁴⁵ U. Nilgen, « *Textes [...]* », art. cit., p. 162.

⁴⁶ S. Riccioni, « The Word in the Image: an Epiconographic Analysis of Reformed Mosaics in Rome (Twelfth Century) » dans Aavitsland Kristin Blikrud et Seim Turid Karlsen (éd.), *Inscriptions in liturgical spaces*, Rome, 2011, p. 85-137, p. 128-129.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 129 d'après Bruno de Segni, *In Cantica cantorum*, PL 164, 1248A, récemment réédité et commenté dans Bruno de Segni, *Der Hoheliedkommentar und die "Expositio de muliere forte" Brunos von Segni*, Ruth Affolter-Nydegger (éd. et trad.), Bern, 2015.

⁴⁸ Ap 4, 2. Voir Antonio Iacobini, « 'Est haec sacra principis aedes' : The Vatican Basilica from Innocent III to Gregory IX (1198-1241) » dans William Tronzo, *Saint Peter's in the Vatican*, Cambridge, 2005, p. 48-63.

⁴⁹ S. Riccioni, « *The Word [...]* », art. cit., p. 129. Sur la description des fortifications orfévées de la Jérusalem céleste voir Ap 21, 10-21.

⁵⁰ Ap 1, 4.

⁵¹ Sur le sujet voir en particulier Øystein Hjort, « L'oiseau dans la cage. Exemples médiévaux à Rome », *Cahiers archéologiques*, 18, 1968, p. 21-32.

⁵² ECCE VIRGO CONCIPIT ET PARIET FILIUM (Is 7, 14). Voir Robert Favreau, « Épigraphe et théologie » dans *Épigraphe et iconographie*, *op. cit.*, p. 37-56, p. 54-55 ; S. Riccioni, « *The Word [...]* », art. cit., p. 109-111.

⁵³ CHR(ISTU)S D(OMI)N(U)S CAPTUS E(ST) / IN PECCATIS N(OST)RIS (Lm 4, 20).

⁵⁴ S. Riccioni précise que cette hypothèse ne s'appuie que sur des rapprochements avec d'autres cas de réutilisation de ces passages évangéliques dans des œuvres anti-judaïques. S. Riccioni, « *The Word [...]* », art. cit., p. 112.

⁵⁵ *Loc. cit.*

⁵⁶ Jean Hubaux et Maxime Leroy, *Le mythe du phénix dans les littératures grecque et latine*, Liège, 1939, p. 28-29. Sur le chant du phénix voir Maxime Leroy, « Le chant du Phénix », *L'Antiquité classique* I, 1932, p. 213-231.

⁵⁷ D'après la traduction proposée par Serena Romano d'un extrait du *De templo Salomonis* (IV, PL 165, c. 886D) de Bruno de Segni dans Serena Romano et Julie Enckell (éd.), *Roma e la Riforma gregoriana : tradizioni e innovazioni artistiche (XI-XII secolo)*, Rome, 2007, p. 143.