



HAL
open science

Iconographie de l'architecture et architecture en image

Elisabeth Ruchaud

► **To cite this version:**

Elisabeth Ruchaud. Iconographie de l'architecture et architecture en image. Brepols. Les images dans l'occident médiéval, pp.109-119, 2015, L'atelier du médiéviste. hal-04547599

HAL Id: hal-04547599

<https://hal.science/hal-04547599>

Submitted on 15 Apr 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

CHAPITRE 5

Iconographie architecturale et architecture en image

Elisabeth Ruchaud

A. FIGURER L'ARCHITECTURE : REPRÉSENTATION ET INTERPRÉTATION

L'architecture est fondée sur un système de signes et d'éléments formant un langage à part entière. Elle possède son propre vocabulaire permettant de définir non seulement les éléments techniques qui la composent, mais aussi ceux, décoratifs, qui en soulignent les formes et les fonctions. Le terme d'architecture désigne tout autant le processus de création d'une image ou d'un monument, que la science du dessin et de la construction. Qu'il s'agisse d'un monument existant ou de sa figuration sculptée ou peinte, les canons de l'architecture et le vocabulaire précis qui s'y rattache permettent d'identifier et de souligner son caractère allégorique et architectonique. Le choix d'un modèle ou de formes, d'un motif ou d'un plan répond à des critères non seulement techniques mais aussi symboliques favorisant sa compréhension et son insertion dans un ensemble signifiant.

Pourtant abondante et répondant à des types et des modes figuratifs extrêmement divers, l'architecture dans les images a souvent posé des problèmes d'interprétation et a donc été laissée de côté, souvent traitée comme un élément décoratif. La multiplication des architectures figurées rend pourtant leur étude importante. Qu'il s'agisse d'architectures cadres ou honorifiques, ou encore de bâtiments réels à valeur symbolique, elles semblent parfois difficilement compréhensibles et interprétables. Cette difficulté vient de l'architecture elle-même. Monumentale ou figurée, c'est le même vocabulaire et les mêmes rapprochements qui permettent de la comprendre. Elle s'adapte au mode de représentation selon les besoins (tridimensionnel ou selon la perspective) et c'est cette adaptation qui paradoxalement fait la difficulté de son analyse mais finalement aussi sa facilité.

A.1 Iconographie de l'architecture

L'étude de l'architecture se décline selon deux angles de vue complémentaires. Il s'agit dans un premier temps de revenir sur la valeur symbolique des architectures réelles, d'en retracer le parcours « iconographique ». Il faut ensuite s'intéresser à la représentation de ces architectures dans les images, à leurs fonctions, leurs rôles ou, pourrait-on dire pour tenter d'esquisser une distinction commode entre les deux termes, à leur « iconologie ». L'iconologie et l'iconographie de l'architecture n'apparaissent comme un véritable champ de recherche historique qu'au milieu du XX^e siècle. En tant qu'art non « figuratif » ne permettant pas de rapprochement immédiat entre la « forme » et le « fond », et possédant un langage codifié facilitant son analyse structurelle, l'architecture n'avait jusqu'alors pas fait l'objet d'une étude iconographique. Avec son étude sur l'iconographie de l'architecture, Richard Krautheimer a permis le recentrement de l'analyse sur une approche principalement

historique, son but étant aussi d'adjoindre une dimension symbolique aux aspects fonctionnels (liturgie) et formels déjà envisagés auparavant. Comme le symbolisme des architectures était largement développé chez les penseurs médiévaux, son application à la recherche historique a ouvert des perspectives particulièrement fertiles pour comprendre dans un cadre plus englobant le développement de certaines formes au détriment d'autres. Tenant compte du contexte pratique ou liturgique, R. Krautheimer pense pouvoir préciser les conceptions esthétiques et fonctionnelles de l'architecture dans la pensée médiévale. Il redéfinit ainsi la notion de « copie » à travers l'exemple d'un certain nombre de monuments s'inspirant plus ou moins directement ou sciemment d'un édifice antérieur ou même contemporain. Il s'étonne ainsi du rapprochement fait par les textes médiévaux entre les chapelles de Germigny-des-Prés et d'Hereford qui revendiquent la chapelle palatine d'Aix comme modèle. D'un point de vue structurel et formel, les ressemblances entre ces bâtiments paraissent au premier abord purement conjecturelles. Les critères de comparaison médiévaux seraient ainsi différents des canons de la copie envisagés aujourd'hui et il existerait des *tertia comparationis* permettant de rapprocher différents édifices entre eux. Ce sont ces facteurs de comparaisons, *typice* (mémoire ou métonymie) ou *figuraliter* (symbole), et ces liens entre le modèle et son imitation qu'il propose de rechercher dans ce qu'il définit comme une « iconographie de l'architecture ». Par sa notion de sens de l'architecture, il tente de joindre dans un même ensemble les intentions du commanditaire et la réponse ou le ressenti du fidèle. Parmi toutes les architectures modèles, le complexe du Saint-Sépulcre est celui qui connaît la plus longue postérité. Si les copistes et les artistes lui empruntent sa forme pour signifier la Résurrection, il sert de modèle à des « copies » monumentales qui font l'objet d'une dévotion particulière. Ces « représentations » architecturales, au sens latin premier du terme (« rendre présent »), ont pour principale vocation d'évoquer la mémoire du lieu et de l'évènement pour la communauté des chrétiens.

L'essai de R. Krautheimer a ouvert la voie à d'autres études marquantes reprenant l'idée d'une « iconographie » de l'architecture. Le principe en est même systématisé par Gunther Bandmann et ses élèves. Selon lui, au cœur de l'idée de « sens » (*Bedeutung*) se trouve la volonté et les intentions du maître d'ouvrage (*Bauherr*). Le choix des formes et des motifs architecturaux ne tient pas à des questions structurelles, reléguées à un second plan, mais dépend avant tout du sens que l'on veut conférer au monument. Cette systématisation du sens comme unique élément créateur, quoique intéressante, n'est pas totalement convaincante. Selon cette démonstration, le rôle même de l'architecte (maître d'œuvre) se trouve réduit au niveau d'un simple exécutant sans réelle capacité de décision, tandis que le commanditaire (maître d'ouvrage) acquiert un statut presque omnipotent de *Sapiens Architectus*.

Si on a pu reprocher à l'étude de R. Krautheimer sa tendance à plier les notions à son schéma, elle a malgré tout permis d'appliquer les principes de l'analyse iconographique à l'architecture médiévale et, ainsi, de souligner les éléments symboliques au-delà des questions architectoniques et cultuelles. Son analyse de la « copie » comme *typice* ou *figuraliter* a en cela apporté un certain nombre d'éléments nouveaux. Cependant cette approche relativement mécaniste de la question et qui semble vouloir à tout prix « révéler » un symbole au-delà de la construction est à employer avec précaution. R. Krautheimer lui-même est d'ailleurs revenu sur cette analyse en la tempérant. Si une forme d'interprétation symbolique préside à la construction des édifices religieux, le maître d'œuvre, en tant que *Sapiens Architectus*, ne peut inté-

généralement se substituer à l'architecte qui connaît les matériaux et leurs fonctionnements. L'historien doit alors prendre garde à ne pas forcer le message original pour en imposer un autre, plus intellectuel et fonctionnant *a posteriori*. L'absence de sources sur la fondation et l'évolution postérieure de bâtiments parfois mal renseignés rend difficile leur interprétation, entre formes architectoniques et esthétiques symboliques.

A.2 Architecture en image

Enfin, l'incursion de l'iconographie dans le domaine architectural a ouvert un autre champ d'analyse, celle des architectures figurées. Dans le cadre codifié des images, l'architecture occupe une place particulière. Comme l'a par exemple mis en avant François Héber-Suffrin dans sa thèse sur les architectures peintes dans les manuscrits carolingiens (Paris-X Nanterre, 1983), les architectures figurées peuvent être classées en deux catégories principales : les figures illustratives renvoyant à un bâtiment ou un lieu défini, et en cela proche de l'illustration littérale antique ; les architectures présentatives ou architectures-cadres dont la fonction est avant tout d'isoler une scène, de structurer la composition ou de magnifier un élément (scène ou personnage). Si ces dernières sont intéressantes dans leur emploi d'un vocabulaire architectural précis montrant une évolution des formes, ce sont les premières qui témoignent des liens existant entre les différents domaines artistiques. Il souligne que certaines architectures figurées dépassent le simple cadre anecdotique de l'illustration du texte pour atteindre des réalités plus essentielles et mettre en valeur le caractère hautement symbolique du lieu. Elles peuvent alors se substituer à d'autres en raison même de la valeur symbolique du monument auquel elles renvoient. C'est le cas du Saint-Sépulcre, lieu de la Résurrection et preuve visible de la divinité du Christ.

Le développement d'une architecture nouvelle à l'époque carolingienne oscille entre reprises des formes anciennes, adoption d'un nouveau vocabulaire et intégration d'un contenu symbolique et théologique. L'étude entreprise par Carol Heitz sur la création architecturale carolingienne et ses rapports avec l'évolution de la liturgie gallicane à partir du IX^e siècle a permis de souligner le développement de certaines productions artistiques. Se fondant sur une analyse précise des données architecturales et archéologiques, il a pu mettre en relation certains choix iconographiques et des architectures existantes. Sans revenir sur les principes figuratifs des images médiévales, il semble pour le spectateur contemporain, dont l'œil a été formé par la perspective albertienne, que l'usage consistant à déterminer la taille des personnages ou des éléments en fonction de leur importance hiérarchique rend souvent difficile la lecture et la compréhension d'une architecture. Ainsi, selon les besoins de la scène, l'architecture pourra-t-elle être représentée, avec plus ou moins d'épaisseur, selon une perspective inversée, fondée sur le renversement des fuyantes dont la convergence se fait toujours selon un axe vertical médian situé au premier plan, ce qui fait que les parties latérales sont figurées en plan dans le prolongement de la façade ; ou selon une perspective plongeante fondée sur l'installation d'une ligne d'horizon dans la partie supérieure de l'image, localisation haute qui permet de traiter de manière identique tous les éléments et d'avoir une direction unique pour toutes les fuyantes des architectures. Il peut alors s'avérer complexe de déterminer à quelle architecture réelle elle se réfère (si elle s'y réfère). C'est ce que souligne C. Heitz dans un dernier chapitre qu'il nomme « iconologie de l'architecture carolingienne ». Ivoires et manuscrits

figurent ainsi des éléments d'architectures réelles en miniature : certains sont des stéréotypes qui se retrouvent d'un manuscrit à l'autre, d'autres sont plus reconnaissables et peuvent être rapprochés de monuments contemporains ou antérieurs.

L'historiographie depuis R. Krautheimer a ainsi établi une distinction entre l'iconographie de l'architecture et son iconologie. La première s'attache au contenu symbolique et spirituel des architectures réelles et tend à explorer la genèse d'un bâtiment s'inspirant d'autres monuments, tandis que la seconde, telle que la définit Fernando Galtier Marti, tient à l'étude des architectures peintes ou sculptées et à son interprétation en lien avec des éléments de l'architecture monumentale ou avec le caractère symbolique de sa représentation. À travers cette analyse formelle et symbolique, F. Galtier Marti esquisse les liens existants, jusque dans les architectures honorifiques, entre construction monumentale et représentation bidimensionnelle. La compréhension de l'image d'architecture ne peut donc totalement se détacher de son corollaire monumental sans lequel elle perd une partie de son sens, mais qui rend aussi plus complexe son appréhension. Cette étude souligne cependant l'utilisation d'un même langage descriptif pour décrire et définir la construction d'une église et de son décor d'un côté, la figuration d'une architecture dans une image de l'autre.

A.3 Architectures, images et mémoire

Un dernier élément de compréhension de l'architecture est à prendre en considération : l'architecture comme outil de la mémoire. L'idée d'une architecture porteuse de sens n'a pas seulement émergé dans la recherche pour combler un manque supposé. Nombre de traités et d'écrits de penseurs médiévaux établissent déjà un lien entre structure architecturale, figuration de l'architecture et symbole, en particulier dans le travail de la mémoire. Mary Carruthers a ainsi souligné l'emploi fait de l'architecture comme élément structurant et signifiant dans les arts de la mémoire du XII^e siècle (*Machina Memorialis. Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, Paris : Gallimard, 2002). À la tradition antique de l'utilisation d'une architecture réelle comme cadre de la mémoire, se substitue, chez les théologiens et exégètes, l'emploi d'une construction totalement fictive dont la perfection doit renvoyer à une dimension divine et, au-delà, à l'image du tabernacle et de la Jérusalem céleste. Cette interprétation théorique de l'architecture, dans un cadre qui paraît au premier abord purement intellectuel, exerce une influence sur les modes de représentations. Certains traités, comme ceux de Richard de Saint-Victor sur le Temple idéal du livre d'Ézéchiel (1160-1175), sont recopiés et agrémentés de dessins des architectures commentées (voir partie D). Ainsi, ces traités, en partie fondés sur une *ekphrasis* architecturale et mnémonique, établissent une forme de lien entre le sens de l'architecture monumentale, dont les formes (plans et décors) doivent être signifiantes, et la représentation symbolique des architectures dans les arts figuratifs.

B. PRÉSENTATION DE L'ŒUVRE :

UN IVOIRE DE LA *VISITATIO SEPULCHRI*

Ce bas-relief en ivoire d'éléphant (fig. 5.1) est une des pièces majeures du Musée des Beaux-Arts de Dole (inv. 1998.10.1 ; 7,2 x 13,4 cm). Il y est entré vers 1840 par donation de M. Grison, notaire à Moissej (provenant du cabinet de monsieur de

Moréal, sieur de Moisse), en tant que « garniture de coffret allemand » (inscription visible au revers). Il est à rapprocher de deux autres fragments, figurant l'un la Vierge et le bon larron (Musée de Dole, inv. 1998.10.2) et l'autre le Christ en gloire au milieu des Apôtres (Musée du Louvre, inv. OA 11331).



Fig. 5.1 : *Visitatio sepulchri*, plaque d'ivoire (Dole, Musée des Beaux-Arts, inv. 1998.10.1).

Il s'agit vraisemblablement d'un élément de diptyque ou de plat de reliure dont la partie latérale droite et l'élément central ont disparu. L'ivoire du Louvre forme la partie supérieure de la composition avec le Christ en gloire bénissant, trônant dans une mandorle soutenue par des anges et entourée des douze apôtres. Le bandeau latéral gauche représente la Vierge dominée par la figure du bon larron (Dismas), tandis que sur le bandeau inférieur, qui nous intéresse, un ange accueille les Saintes Femmes au tombeau, le matin de Pâques. L'association des trois fragments figurant des scènes de la Passion et de la Résurrection permet de supposer l'iconographie des deux bandeaux manquants. Le panneau latéral gauche devait en effet représenter saint Jean sans doute devant le mauvais larron, tandis que la partie centrale, autour de laquelle s'articule l'ensemble de la composition, était sans aucun doute une scène de Crucifixion.

Dans un premier temps attribués au IX^e ou X^e siècle, l'analyse stylistique de ces ivoires a entraîné une datation plus tardive, de la première moitié du XI^e siècle. En effet, celle-ci est principalement fondée sur l'emploi d'une composition dense de l'image, à laquelle s'ajoute le foisonnement des drapés très marqués et la stylisation des ailes des anges, ainsi que l'emploi de la taille biseautée faisant ressortir les volumes des personnages et l'absence d'expressivité des visages. Un rapprochement stylistique peut être établi entre ces pièces et certaines sculptures du Sud de la France, tel que le linteau de Saint-Genis-des-Fontaines (vers 1020) ou, plus encore, celui de Saint-André-de-Sorède (vers 1040), qui présentent de véritables similitudes de traitement dans le travail et le graphisme des drapés ou des ailes. Enfin, l'équipement des soldats gardant le tombeau du Christ – casques pointus à nasal, bouclier à *umbos* (éminence centrale visant à renforcer sa solidité) – paraît aussi correspondre à une datation au XI^e siècle.

L'origine des ivoires est en revanche plus complexe à déterminer. Exemple unique de ce type de travail, leur attribution exacte reste délicate, mais ils sont aujourd'hui encore considérés comme appartenant à une école de l'Est de la France ou des marches de l'Empire (*La France Romane...*, 2005).

Goldschmidt (Adolph), *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser (VII.-XI. Jahrhundert)*, Berlin : Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, t. I, 1969, n° 30, pl. XV. Reste l'ouvrage de référence sur les ivoires médiévaux, même si les datations doivent être revues à l'aide de la bibliographie plus récente.

Gaborit-Chopin (Danièle), *Ivoires du Moyen Âge*, Fribourg : Office du Livre, 1978, p. 93-94 n° 117.

Éléments assemblés d'un ivoire roman, Paris : Musée du Louvre, 2001 (*Objet d'art de la saison*, n°16).

La France romane au temps des premiers capétiens (987-1152), sous la dir. de François Avril et Jean-René Gaborit, Paris : Musée du Louvre - Hazan, 2005, p. 57-58 (Cat. 7c).

C. ANALYSER LES ARCHITECTURES : APPROCHE SYNTAXIQUE ET SYMBOLIQUE

La compréhension des architectures dans les images passe par l'analyse minutieuse des formes représentées et leur mise en relation avec les scènes dans lesquelles elles sont insérées.

C.1 Représenter la Résurrection

L'iconographie de la *Visitatio Sepulchri* se met en place dès les premiers siècles de l'ère chrétienne. La visite des Saintes Femmes, leur découverte du tombeau vide et de l'ange les envoyant répandre la nouvelle, devient la représentation par excellence de la Résurrection à l'époque paléochrétienne et au début du Moyen Âge. Il est difficile, si l'on doit uniquement se référer aux textes évangéliques, de représenter un événement, le plus important de la doctrine chrétienne, qui s'est déroulé en l'absence de tout témoin et dont il ne peut rester aucune relique tangible. C'est le principe même de la Résurrection qu'il faut pouvoir représenter et c'est l'absence qui la définit, renvoyant en cela aux paroles du Christ ressuscité à l'apôtre Thomas « *heureux ceux qui n'ont pas vu et qui ont cru* » (Jn 20, 29). Dès lors, le Saint-Sépulcre occupe une place particulière dans la pensée chrétienne. En l'absence de reliques directes, c'est le vide même du tombeau qui devient relique matérielle ; c'est l'absence qui témoigne de la présence et les Saintes Femmes sont les premières à l'attester. Il n'est donc pas étonnant que la représentation de la Résurrection favorise dès l'époque paléochrétienne la *Visitatio Sepulchri* (ou Visite au Sépulcre) qui, de plus, fait l'objet d'une liturgie spécifique, le jour de Pâques, dès les IX^e-X^e siècles.

La renaissance carolingienne recentre ainsi la pensée religieuse et la piété sur la personne du Christ rédempteur. Au travers des scènes et étapes de sa vie terrestre,

deux grands moments liturgiques se distinguent : Noël et Pâques, c'est-à-dire l'Incarnation et la Résurrection. Cette tendance à focaliser le regard sur l'humanité du Christ va croissante et trouve un écho non seulement dans les images mais aussi dans l'architecture. Le X^e siècle voit la fixation des usages liturgiques et la fusion des traditions que Charlemagne avait commencé à unifier. C'est à la même période qu'apparaît le dialogue entre les Saintes Femmes et l'ange au cours des célébrations pascales sous la forme de chants à chœurs alternés. La dramatisation de la liturgie se situe dans le prolongement de ce premier rituel, et l'architecture prend en compte ces évolutions pour dégager un espace spécifique où peut se dérouler le mystère. Le massif occidental (ou *Westwerk*, construction indépendante de plan centré relié à la nef), qui peut prendre la forme d'une tour (*turris*) et fait écho au chœur oriental, lieu de la consécration eucharistique, est, par exemple à l'abbaye de Centula Saint-Riquier (X^e siècle, Somme), l'espace dédié à la Résurrection. Dédiée au Saint-Sauveur, La *turris* occidentale paraît avoir été utilisée lors de processions et comme espace privilégié pour la réalisation du drame liturgique. Son implantation à l'ouest et le choix du plan centré font du *Westwerk* carolingien, par sa forme et sa fonction, une réminiscence du Saint-Sépulcre. Le *Quem Quaeritis* (premiers mots adressés par l'ange aux Femmes « qui cherchez-vous ?») ou *Visitatio Sepulchri* est une pièce liturgique jouée dans un cadre monastique, le matin de Pâques, et correspond à la découverte du tombeau vide par les Femmes.

C.2 Figurer le tombeau

Les éléments liturgiques se fixent petit à petit dans l'iconographie à partir de représentations funéraires classiques auxquelles viennent s'adjoindre des détails plus ou moins contemporains renvoyant à la pratique ou aux lieux dans lesquels ils se déroulent. Parmi tous les éléments dénotant le lien entre image et liturgie, l'architecture est sans doute le plus significatif. Les principaux éléments de la scène sont donc les Saintes Femmes dont le nombre oscille entre deux et quatre, l'ange annonciateur de la nouvelle, les gardes endormis, témoins de l'intervention extérieure divine, et bien sûr le tombeau lui-même, présenté ouvert et vide et dont la forme varie d'une représentation à l'autre. Dans certains cas, il s'agit d'un simple sarcophage ouvert sous un baldaquin, tandis que dans d'autres ce sont de véritables complexes architecturaux, image des mausolées antiques ou *turris* intégrée dans un ensemble plus vaste. Le développement de cette iconographie de la Résurrection et de la *Visitatio Sepulchri* s'épanouit tout particulièrement après le IV^e siècle et la construction par Constantin des grands monuments de Terre Sainte venant marquer les lieux les plus insignes de la prédication évangélique. Parmi eux, la rotonde de l'Anastasis et la basilique du Martyrium occupent une place privilégiée à Jérusalem. L'utilisation d'un archétype funéraire de plan centré ou d'une architecture honorifique pour figurer le Sépulcre se répand de plus en plus au détriment des formes de représentations plus simples. L'architecture figurée acquiert à cette période une place de plus en plus prégnante au sein des images ; le souvenir et la mémoire des lieux existant s'y multiplient. Le développement de cette iconographie architecturale, liant bâtiment et liturgie, trouve un écho particulier à l'époque carolingienne qui tend à généraliser l'emploi de motifs architecturaux contemporains dans les images et les scènes bibliques.

L'ivoire de Dole se distingue des autres plats de reliures antérieurs ou contemporains par le choix et le traitement de son architecture. Ceux-ci semblent représenter

moins le Saint-Sépulcre lui-même qu'une antéglise, ou *turris*, lieu privilégié de la liturgie pascale de la *Depositio*, le vendredi saint, et de la *Visitatio Sepulchri*, au matin de Pâques. Le plat de reliure des Péricopes d'Henri II (Munich, Staatsbibliothek, Cod. Lat. 4452) présente une scène de *Visitatio* monastique : haute de trois étages, la tour figurant le Sépulcre du Christ renvoie non seulement aux *Westwerk* carolingiens mais est aussi une évocation directe de la liturgie pascale. C. Heitz a pu établir que la scène figurée sur cet ivoire était une image de la liturgie en action et non la seule figuration de l'épisode de la Résurrection. Il reconnaît, dans les Saintes Femmes et l'ange à la silhouette relativement masculine, des moines performant le drame liturgique et, dans la *turris*, l'image du *Westwerk* carolingien. Cet ivoire reste cependant un cas unique. Si la représentation de la liturgie transparaît en arrière-plan ou, pourrait-on dire, en « arrière-pensée » dans une scène de ce type, celle-ci n'en demeure pas moins, avant tout, fidèle au récit évangélique.

C.3 Description et analyse

L'ivoire de Dole reprend lui aussi tous les éléments iconiques de la scène : les Saintes Femmes (au nombre de quatre) s'avancent depuis la droite de l'image vers le tombeau. À leurs pieds, quatre soldats sont endormis les uns sur les autres dans un enchevêtrement de corps et totalement inconscients de la scène qui se joue. À gauche, un ange aux hautes ailes déployées est assis sur la pierre rectangulaire qui devait fermer le sépulcre. Nimbé, il esquisse d'une main un geste d'adresse et invite de l'autre les Femmes à contempler le tombeau vide. Le tombeau lui-même est le motif le plus important du relief et sert de véritable pivot à toute la composition. Posé sur un haut soubassement lisse, formant comme un piédestal qui lui confère un caractère de reliquaire, il est formé de deux registres. Le premier, relativement simple, est encadré de colonnes lisses sans base et surmontées de chapiteaux composites soutenant un entablement continu. Au centre, un léger renfoncement de la sculpture permet de distinguer une abside semi-circulaire au centre de laquelle sont exposées les *linteamina* (linges ayant servi à envelopper le corps du défunt). Ces derniers occupent ici très largement l'arcade dans laquelle ils sont inscrits ; leurs drapés dynamiques formant une large boucle qui dévoile l'absence de tout corps et figure donc le vide du tombeau. À droite enfin, un léger renfoncement semblant indiquer le départ d'une arcade, fait office d'entrée du tombeau pour les Saintes Femmes. Le registre supérieur est quant à lui plus fourni et témoigne de la volonté de figurer un ensemble architectural pour figurer le *Sepulchrum Domini*. Il s'agit d'un regroupement de toitures diverses dont, dans un premier temps, l'agencement pourrait sembler aléatoire bien que symétrique, mais qui en réalité dessinent la silhouette générale d'un complexe ecclésial à rotonde. Au centre, à l'aplomb de la niche (ou abside), une coupole conique timbrée repose sur cinq arcs en plein cintre de tailles variables, celui du centre étant le plus haut et les autres diminuant progressivement de chaque côté. Cette vaste coupole paraît s'intégrer dans une structure en hémicycle plus large s'achevant, à chaque extrémité, par un pan de mur lisse percé de deux baies cintrées sous un fronton brisé interrompu. À l'arrière, deux tourelles coiffées d'une toiture conique plate paraissent appartenir à ce même ensemble. Enfin, à l'arrière de la coupole, deux tours couvertes d'un toit conique plat et percées chacune de deux baies cintrées viennent achever la composition. Plus encore qu'un *Westwerk* carolingien ou une antéglise romane, il semble que l'architecture décrite ici soit une réminiscence directe du Saint-Sépulcre de Jérusalem.

Qu'il s'agisse de la construction constantinienne originale ou de sa restructuration postérieure, on retrouve dans la succession de toitures le même type d'agencement que dans l'architecture développée de l'ivoire du Carrand. Cette plaque d'ivoire conservée au musée du Bargello de Florence (inv. 36C) est datée du XI^e siècle et provient vraisemblablement d'un atelier du Nord de la France. Là aussi, la scène de Résurrection est illustrée par la découverte du tombeau vide par les Saintes Femmes et leur accueil par l'ange. Le sculpteur a choisi de figurer un complexe ecclésial complet, formé de trois éléments successifs qui n'est pas sans trouver un écho dans la succession des couvrements que l'on peut voir sur l'ivoire de Dole : une tour à quatre niveaux couverte d'une coupole, un large transept percé de fenêtres et cantonné de deux tourelles de section carrée, et enfin une nef dont le toit en bâtière est visible à l'arrière. La tour ouverte au premier niveau laisse elle aussi voir les *linteamina* roulés, preuves de la Résurrection.

Cependant, la présence d'un hémicycle monumental permettant d'isoler et de magnifier la rotonde au sein même de la succession de couvrements semble faire écho à la cour du calvaire qui séparait la rotonde de l'Anastasis de la basilique du Martyrium. Selon les descriptions des pèlerins et les sources archéologiques, celle-ci s'achevait sur une exèdre monumentale magnifiant l'entrée de l'Anastasis. La même disposition des bâtiments se retrouve à Santo Stefano de Bologne. *Unicum* architectural, la Jérusalem de Bologne (IX^e-XI^e siècle) est une *memoria* des lieux saints de la Passion et de la Résurrection qui se traduit par un ensemble de bâtiments ordonné autour de l'église du Saint-Sépulcre. Dans une disposition relativement semblable à celle qui devait exister à Jérusalem, le cortile de Pilate fait le lien entre l'église du Martyrium et celle du Saint-Sépulcre. En plan, la silhouette générale des bâtiments et la succession de couvrements reprennent le même agencement que sur l'ivoire de Dole. Ainsi, ce dernier se distingue des autres figurations du Saint-Sépulcre par sa reprise quasiment *ad litteram* du monument hiérosolomytain. Dans l'image même, l'architecture joue un rôle central puisque c'est autour d'elle que les différents protagonistes sont disposés. Cette fonction de pivot est renforcée par son caractère symbolique, image et relique de la Résurrection, qui divise la composition en deux : d'un côté, une partie terrestre avec les soldats endormis et les Saintes Femmes (la troisième pointe ses yeux tout en se retournant, invitant ainsi la quatrième femme et par extension les fidèles qui viennent après elle, à suivre leur exemple : à voir et croire) ; et, de l'autre, un ensemble divin centré sur l'ange isolé, assis sur la pierre roulée et qui offre à la méditation et à la prière le tombeau à présent vide.

L'analyse de l'architecture passe ainsi par la mise en relation de ce que R. Krautheimer a défini comme l'iconographie, son sens et sa symbolique dans les architectures monumentales, et l'iconologie, sa représentation et son emploi dans le cadre des images. Si on se réfère à un vocabulaire plus fréquemment rencontré dans les sources médiévales, on peut donc parler, pour les images, d'une double analyse entre, d'un côté, une architecture représentée, selon le sens latin de *raepresentare* (rendre présent) et dont le lien avec son modèle (la notion même d'original étant problématique) détermine en partie la fonction et le sens ; et de l'autre une architecture figurée, ou *figuraliter*, qui insiste sur le caractère symbolique des édifices et leurs réutilisations ou réinterprétations. Iconographie architecturale et architecture en image sont donc deux points de vue complémentaire d'une même analyse. Ainsi l'étude des architectures dans les images ne peut être totalement déconnectée de celle de l'archi-

teecture monumentale contemporaine, la seconde exerçant une influence sur la première et les deux étant liées par l'emploi d'un vocabulaire et de formes communes.

À partir du VIII^e siècle, la figuration de la Résurrection impliquant la présence d'un Saint-Sépulcre tend à incorporer de plus en plus les dispositions liturgiques monumentales. Ce processus de contextualisation qui resitue l'épisode évangélique dans un cadre liturgique souligne le caractère synchronique de la liturgie qui, plus qu'un lointain rappel historique et spirituel des événements de la Passion, est en réalité une « ré-actualisation » permanente dans l'ici et le maintenant, donnant un caractère parfaitement présent à l'annonce de la Résurrection. Le même glissement est sensible dans les images. De la figuration funéraire renvoyant au Saint-Sépulcre, les architectures évoluent peu à peu vers des formes plus élaborées et proches de l'architecture contemporaine. L'iconographie de la Résurrection connaîtra ensuite une nouvelle évolution, avec une concentration de l'attention sur le corps du Christ. L'architecture tendra alors à s'effacer peu à peu au profit du sarcophage figuré vide ou d'une image du Christ ressuscité sortant littéralement du tombeau.

D. UN MODÈLE DU GENRE

Cahn (Walter), « Architecture and Exegesis : Richard of Saint-Victor's Ezekiel Commentary and Its Illustrations », dans *The Art Bulletin*, t. 76, 1, 1994, p. 53-68.

Dans cet article, W. Cahn entreprend l'analyse des architectures développées par Richard de Saint-Victor dans son commentaire d'Ezéchiel. Il y établit les rapports entre l'architecture représentée dans ces manuscrits (en plan et en élévation) et des architectures réelles ou figurées pour souligner le lien existant, dans le commentaire comme dans les illustrations, entre éléments du réel et interprétation eschatologique.

E. BIBLIOGRAPHIE

Bandmann (Günther), *Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger*, Berlin : Mann, 1951, 274 p. (11^e réédition 1998).

Ouvrage de référence, et le premier dans lequel Bandmann expose sa théorie sur le sens et l'architecture ; a été suivi par d'autres études, également très influentes, où il approfondit encore son approche.

Galtier Marti (Fernando), *La iconografía arquitectónica en el arte cristiano del primer milenio*, Saragosse : Mira Editores, 2001, 452 p.

Dernière étude d'envergure abordant la question de l'iconographie et de l'iconologie de l'architecture.

Heitz (Carol), *L'architecture religieuse carolingienne. Les formes et leurs fonctions*, Paris : Picard, 1980, 288 p.

Première véritable somme « française » sur l'architecture carolingienne qui, à l'approche structurelle et stylistique, ajoute une analyse liturgique et fonctionnelle qui permet de comprendre l'évolution de certaines formes et leur postérité.

Krautheimer (Richard), « Introduction to an 'Iconography of Medieval Architecture' », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, t. 5, 1942, p. 1-33.

Chapitre 5. Iconographie architecturale et architecture en image

Bien que revu par la suite par son auteur et critiqué par d'autres historiens, reste une base fondamentale pour l'analyse de l'architecture par le biais de l'iconographie et de l'iconologie.

Schenkluhn (Wolfgang), « Iconografia e iconologia dell'architettura medievale », dans *L'arte medievale nel contesto*, sous la dir. de Paolo Piva, Milan : Jaca, 2006, p. 59-78

Revient sur la définition des notions d'iconographie et d'iconologie de l'architecture au Moyen Âge à travers les différentes questions du modèle, de la copie, de la rhétorique architecturale, etc.

